МАСТАЦТВА

03 / 2015

Арт і гендар

•

Юрый Тарыч і тайна адной літары

•

«Тангейзер»: ці ёсць падставы для скандалу



Змест

На першай старонцы вокладкі: **Ларс Странд. Без назвы.** Фрагмент. Акрыл. 2011.
На другой старонцы: **Аляксей Велікжанін. Барбі-QU.** Алей. 2001. З калекцыі Андрэя Плясанава.

«МАСТАЦТВА» № 3 (384). САКАВІК, 2015.
Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.
Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА.
Мастацкія рэдактары ВЯЧАСЛАЎ ПАЎЛАВЕЦ, НАТАЛЛЯ ОВАД. Літаратурны рэдактар ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА. Фотакарэспандэнт СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ.
Набор: ІНА АДЗІНЕЦ. Вёрстка: НАТАЛЛЯ ОВАД, АКСАНА КАРТАШОВА.
Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».
Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. E-mail: art_mag@tut.by

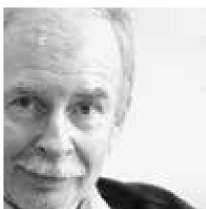
Падпісана ў друк 20.03.2015. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «NewBaskervilleODTT». Ум. друк. арк. 6,0.
Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 1417. Заказ 726.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.



Адам Глобус,
«М»-аглядальнік

Радуе той факт, што ў Беларусі з'яўляецца ўсё больш і больш прыватных збораў жывапісу ды графікі. Цешыць і тое, што нашы калекцыянеры палююць на творы тутэйшых мастакоў. Цяпер я не здзіўляюся, калі ў кавярнях абмяркоўваецца вартасць такіх жывапісцаў, як Мікалай Дучыц і Яўген Карасёў, Іван Дмухайла і Сяргей Каткоў, Альгерд Малішэўскі і Валяр'яна Жолтак. Быў час, калі на іх пачалі забывацца, а тут раптоўна адбыліся вяртанне і актуалізацыя іх краявідаў. Для збіральнікаў мастакі другога і трэцяга шэрагаў уяўляюць большую каштоўнасць, чым майстры, што старанна выконвалі толькі буйныя дзяржаўныя замовы. Вядома, прыватны калекцыянер проста не можа сабе дазволіць пакупку вялікай па памерах карціны. Яго мала цікавіць батальны і манументальны жывапіс. Краявіды, нацюрморты, партрэты карыстаюцца ў яго значна большым попытам. Аматар выяўленчага мастацтва любіць творы маленькіх памераў. Любіць эцюды, накіды і замалёўкі. Ён ладзіць выставы ў невялічкіх галерэйках, у гатэлях і проста на кватэрах. Камернасць, інтымнасць, лірычнасць прац — для яго найпершыя каштоўнасці. У асяродку цяперашніх калекцыянераў пануе дух прыватнасці і пэўнай сакрэтнасці. Я ўскладаю надзеі на сучасных збіральнікаў беларускага арту, бо яны разам з мастакамі распачалі фармаванне новых цікавых стандартаў і канонаў. Дзякуючы такім калекцыянерам майстар можа займацца творчасцю і не залежаць ад патрабаванняў дзяржавы, можа распрацоўваць тэматыку, на якую ні адна афіцыйная структура не стане ахвяраваць сродкі. Напрыклад, свет эротыкі, свет жорсткіх казак і свет пякучых карыкатур здольны лёгка зацікавіць прыватнага збіральніка, як і шмат чаго іншага. Таму я з вялікім імпэтам сачу за дзейнасцю мінскіх калекцыянераў. У апошні час мяне парадавалі і абнадзеілі Аляксандр Грышкевіч, Андрэй Плясанаў, Аляксандр Радаеў, Кацярына Давыдава, Таццяна Равяка, Аляксандр Сайко, Яўген Ксяневіч... Можа, у Беларусі яшчэ не так шмат збіральнікаў мастацтва, але яны ёсць, і з кожным годам іх робіцца больш.

МУЗЫКА



Асабісты кабінет
Дзмітрыя Падбярэзскага

Свет музычных паралеляў

Не пакідае адчуванне, што ў цяперашняй Беларусі існуюць два музычныя светы, якія практычна не перасякаюцца. Адзін — пад назвай «беларуская эстрада» — запаўняе тэлеэфіры і зрэдчас паказваецца на сцэне, часта ў фанаграмных дэкарацыях. Другі — пад назвай «альтэрнатыва» — жыве ў клубным асяроддзі і мае выйсце на большую аўдыторыю дзякуючы ратацыям двух-трох радыёстанцый. «Эстрада» гуляецца ў Нацыянальную музычную прэмію, а прадстаўнікі «альтэрнатывы» патрэбныя ёй хіба ў якасці студыйных музыкантаў.

Між тым сайт experty.by вось ужо сёмы год запар вызначае лепшыя альбомы айчынных музыкаў, не дзелячы іх на два светы. Адрозна ад Нацыянальнай музычнай прэміі, «эксперты бай» маюць дакладна распрацаваны рэгламент і шляхі вызначэння пераможцаў. Аднак, калі ўзяць выдванні 2014-га, можна заўважыць: аніводнага прадстаўніка вядомай нам «эстрады» ў спісе намінантаў няма — скрозь новыя назвы! Практычна ніхто з абоймы «зорак» летась не выдаў альбома. Ды святое месца пустым не бывае, чым і тлумачыцца з'яўленне такіх калектываў, як «Iowa», «Navi», «Mustelide». Іх ад традыцыйнай «эстрады» адрознівае стылістычная навізна і актуальнасць.

Што датычыць іншых вынікаў цырымоніі experty.by, дык барацьба за ўзнагароды разгарнулася паміж старажыламі «Port Mone» і дэбютантамі «Tonqixod». Апошнія ўзялі 4 дыпломы. Дыск «Thou» трыа «Port Mone», выдадзены ў Славакіі, быў прызнаны лепшым інструментальным выданнем, атрымаў прызы народных экспертаў і вялікага журы, а па суме галасоў здабыў тытул «Альбома года».


1.

Застаецца спадзявацца, што калі-небудзь нехта з «эстрады» здолее зацікавіць сваёй творчасцю хоць якое музычнае выдавецтва Еўропы...

Еўропа нам дапаможа

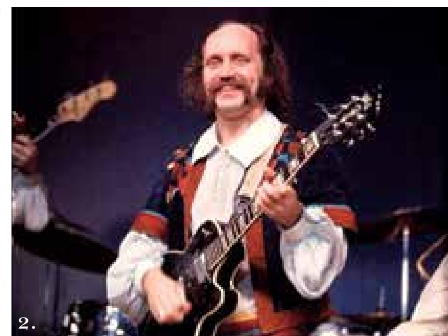
Інстытут імя Гётэ ў Мінску працягвае ладзіць семінары для дзеячаў беларускага музычнага рынку, на якія з Германіі прыязджаюць спецыялісты розных сегментаў шоу-бізнэсу. Госцем апошняга семінара быў адзін з заснавальнікаў берлінскага «Club Commition». Марк Вальрабэ падзяліўся досведам працы гэтай грамадскай арганізацыі. Яна паўстала ў 1998-м як аб'яднанне людзей, занятых у сферы клубнай музычнай дзейнасці. Цягам гадоў быў пройдзены складаны шлях ад поўнай адсутнасці кантактаў з гарадскімі ўладамі да супольнай работы. «Club Commition» займаецца юрыдычнай падтрымкай сябраў арганізацыі, кансультуе па пытаннях акустыкі, дызайну, працы аховы клубаў. Арганізацыя дамаглася цэнтралізаванай пастаўкі прадуктаў і напояў, зніжак на аплату электраэнергіі ды іншага. Дзякуючы яе намаганням пры гарадской радзе быў створаны аддзел «Music Board Berlin», які штогод вылучае 2,5 мільёны еўра на музычныя клубныя праекты (для параўнання: 250 мільёнаў еўра ідуць з бюджэту Берліна на падтрымку опернага мастацтва). «Club Commition» здолеў пераканаць улады, што пашырэнне сеткі музычных клубаў — гэта павелічэнне працоўных месцаў, адлічэння падаткаў, прыцягненне турыстаў. Так што ўзаемная карысць для клубаў і горада відавочная.

Тут самы час запытацца: ну а нам што з гэтага ўсяго? Нечакана для мяне ўжо ў час сустрэчы з Маркам Вальрабэ паўстала ідэя заснаваць у Мінску нешта падобнае да «Club Commition». Літаральна праз 2-3 дні ў сацыяльных сетках пачаліся абмеркаванні і нават былі прызначаны час і месца для першай арганізацыйнай сустрэчы. Хочацца спадзявацца, што гэты рух, як у нас нячаста бывае, набудзе працяг, і ў далейшым гарадскія ўлады і клубная музычная культура стануць партнёрамі. У Берліне, нагадаю, таксама ўсё пачыналася з нуля.

Муза і закон

Прызнайцеся: вам жа крыўдна, калі ў вас нешта бяруць не спытаўшыся? Дык чаму, не разумею, столькі істэрыкі ў Інтэрнэце вакол гісторыі з выкананнем Настассяй Шпакоўскай песні «Малітва» Алега Моўчана? Не атрымаўшы згоды аўтара, спявачка з не надта зразумелай мне мэтай свядома пайшла на парушэнне закону. І адразу атрымала магутную падтрымку свайго ўчынка. Дайшло нават да абраз кампазітара, які звярнуўся ў суд, патрабуючы выплаты 18 мільёнаў рублёў за парушэнне ягоных аўтарскіх правоў. Гэта не першы выпадак, калі Алег Моўчан забараняў выконваць ягоныя песні, але тады чамусьці было ціха. Чаму ж цяпер Настасся Шпакоўская зрабілася нявіннай ахвяраю «крыважэрнага» кампазітара?

Упэўнены: наўрад ці хто будзе спрачацца, што закон ёю быў такі парушаны. І, паводле закону, 18 мільёнаў — яшчэ вельмі сціплая сума. Не хачу станавіцца на месца кампазітара, які гэтым крокам робіць прэцэдэнт, што да парушэння аўтарскага заканадаўства. Вядома, ён мог бы абмежавацца і ўмоўнай сумай. Але вырашыў так, як вырашыў. Ды гэта, думаю, не канец гісторыі, бо адшукаць у нас факты незаконнага выкарыстання чужой інтэлектуальнай уласнасці можна даволі лёгка. І падтрымліваць такое — абсурд!


2.

1. Трыа «Port Mone».
Фота Аляксандра Ждановіча.
2. Уладзімір Мулявін.

ФАТАГРАФІЯ



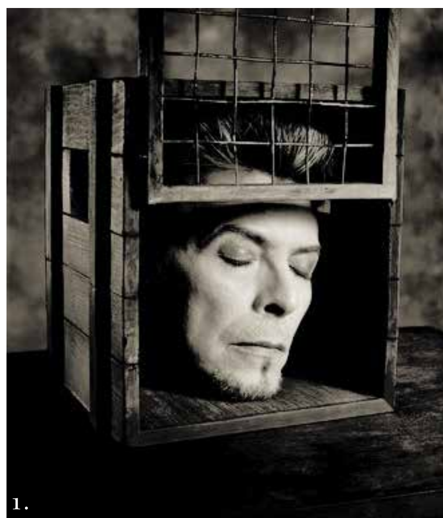
Фотарамкі
ад Любові Гаўрылюк

Прызнаюся, я даволі часта згадваю гэтую выставу і гартаю альбом «Нямецкая фатаграфія моды. 1945—1995». Яна адбылася ў Мінску пры падтрымцы Інстытута імя Гётэ ды прадстаўляла канцэпцыю моды вельмі шырока — уласна адзенне і селебрыці, архітэктура, дызайн. Сувязь з Германіяй таксама была адноснай, паколькі фатографы дзе толькі ні працавалі, а лепшыя модныя часопісы адкрывалі рэдакцыі па ўсім свеце. Дык вось, былі там і Хельмут Ньютан, і Вольфганг Цілманс, і Рыка Пулман, і Норберт Леанард, і Вілі Мэйволд... Шыкоўныя фатаграфіі моды!

А цяпер пра Маскву. Да 29 сакавіка тут праходзіла IX Маскоўскае міжнароднае біенале «Мода і стыль у фатаграфіі — 2015». Гэта некалькі дзясяткаў выстаў, што даследуюць моду і асяроддзе, прастору і час, сутнасць і абалонкі.

Цэнтральныя пляцоўкі — Мультымедыя Арт музей (Маскоўскі Дом фатаграфіі) і Маскоўскі музей сучаснага мастацтва. Цэнтральныя постаці — Рабэр Дуано і Альберт Уотсан.

Дуано пры жыцці прызнаны найвялікшым фатографам XX стагоддзя. Яго «Прыгажосць штодзённасці» ў Маскве — каля ста аўтарскіх адбіткаў. Самы знакаміты — «Пацалунак на плошчы Гатэль-дэ-Віль», які стаў класікай з ліку той, што разыходзіцца па свеце мільённымі накладамі паштовак, магніцікаў і постараў. Але класіка, думаю, яшчэ і ў напісанні Дуано сваёй візуальнай гісторыі Парыжа, якая засталася ў мінулым стагоддзі. Мода гэта? Скажу толькі, што яго лёгкі, жывы Парыж, лірычныя парыжане, стыльныя жанравыя сцэны сталі самай ушанаванай у арт-супольнасці тэмай.


1.


2.

Альберт Уотсан — рэкардсмен па ліку здымак знакамітасцей і колькасці модных вокладак. Але слава яго не ў колькасці, зразумела. Усе ведаюць партрэт Альфрэда Хічкока, дзе рэжысёр сціскае шыю каляднага гусака, фотагібрыд леапарда і Міка Джагера ды знакамітую выяву Стыва Джобса, вобраз якога стаў класікай дзякуючы Уотсану. Не абавязкова гартаць падручнікі па фатаграфіі: Уотсан перасягнуў іх. Майстар пазбягае публічнасці: «Я мог бы праводзіць лекцыі для фатографаў, але яны не хочуць размаўляць пра фатаграфію, яны хочуць абмяркоўваць фотаабсталяванне». Аднак для Маскоўскага біенале было зроблена выключэнне.

1. Альберт Уотсан. Дэвід Боўі. Нью-Ёрк. 1996.
2. Альберт Уотсан. Абцас на пліце. Гатэль сеткі «Budget Suites». Лас-Вегас. 2000.

МУЗЫКА



Опера
з Таццянай Мушынскай

І ў нашых, і ў замежных тэатрах оперы і балета сур'ёзнай праблемай з'яўляецца наяўнасць (ці адсутнасць) музычных твораў для падлеткаў і дзяцей рознага ўзросту. Якія варыянты прапаноўваюць іншыя краіны? ПерастварацЬ існыя спектаклі адпаведна дзіцячай псіхалогіі. Пераносіць дзеянне ў цяперашні час. Замаўляць новыя партытуры на знаёмыя сюжэты. Нарэшце — трансфармаваць жанры.
У міланскай «Ла Скала» паэксперыментавалі і выдалі серыю вядомых спектакляў, адаптаваных для дзяцей. Першай ластаўкай зрабілася «**Папялушка**» Джаакіна Расіні, паводле вядомай казкі. У Цюрыхскай оперы спачатку паказалі «**Востраў скарбаў**». Цяпер на афішы з'явіўся прыгодніцкі спектакль «**Робін Гуд**» кампазітара Франка Швемера. «Робін Гуд» — так называецца любімая камп'ютарная гульня хлопчыка Даніэля. Аднойчы камп'ютар дае збой, і Даніэль з кватэры ў Цюрыху трапляе ў Англію часоў сярэднявечча. Чым не сучасны падыход — і да спадчыны, і да выхавання музыкай?
Дзіўна, але ў берлінскай «Комішэ Опер» на дзяцей разлічана трэцяя (!) частка рэпертуару. Нямецкі кампазітар Марыюс Фелікс Ланге напісаў «**Кентэрвільскі прывід**» паводле іранічнай «жахалкі» Оскара Уайлда. Атрымаўся відовішчны спектакль у жанры камедыі. У Лондане, у «Роял Опера Хаус», з 2011-га ідзе балет «**Аліса ў краіне цудаў**». Пастаноўшчык — брытанскі балетмайстар Крыстафер Уілдан. Англійская харэаграфічная «Аліса» мае тры дзеі, доўжыцца тры гадзіны, разлічана на старшакласнікаў. У пастаноўцы прысутнічаюць марыянеткі, маскі, разнастайныя спецэфекты.


1.


2.

А якія оперы прапануюцца нашым дзецям? «**Церам-церамок**» Іллі Польскага, «**Віні-пух і ўсе, усе, усе...**» Вольгі Пятровай ды «**Чароўная музыка**» Марка Мінкова. Першая пастаноўка мае пазнаку «3+», дзве астатнія — «6+». Самы свежы твор — «Віні», ён нарадзіўся ў 2012-м, «Церамок» — 2007 года вытворчасці, опера Мінкова — канца мінулага стагоддзя. Наколькі гэтыя спектаклі вострасучасныя і здатныя прывабіць «прасунутую» аўдыторыю? Пытанне акрэслім, але пакінем без адказу.

1. «Робін Гуд» Франка Швемера. Цюрыхская дзяржаўная опера.
2. «Віні-пух і ўсе, усе, усе...» Вольгі Пятровай. Нацыянальны тэатр оперы і балета.

Фота Міхаіла Несцерава.

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ



Гульня ў бісер
з Наталляй Гарачай

Мінск гатовы размаўляць пра непадобнасці, кажуць шматлікія СМІ. Два розныя квір-кінафестывалі — «**DOTYK**» (сусветныя знакавыя карціны, звязаныя з тэмамі гендару і сэксуальнасці) і «**mεta-**» (новыя фільмы, звязаныя з квірам) — запланаваныя на гэты год. Запазычаныя словы з'яўляюцца ў нашым жыцці з той жа хуткасцю, з якой узрастае неабходнасць трымаць дыстанцыю з агульным культурным працэсам або памяншаць яе супольнымі намаганнямі. Увогуле панятак «квір» выкарыстоўваецца для абазначэння любой мадэлі паводзінаў і ідэнтычнасці, якія не адпавядаюць традыцыйнай. У больш вузкім сэнсе мы прывыклі казаць пра квір у сувязі з ЛГБТ-рухам, а таксама з тымі, хто адмаўляюць традыцыйныя ўяўленні пра прыроду гендару і сэксуальнасці. Тэрмін можа ўжывацца і ў дачыненні да прынцыпова «іншых» людзей або суполак, напрыклад — да сляпых.


1.

У верасні 2014 года ў Мінску адбыўся арт-праект «**XXY**», які прыадкрыў цнатлівую завесу над слаба агучанымі пытаннямі. Куратарская група вызначыла неабходнасць падняць тэму грамадскіх нормаў і справакавала тым самым даволі вялікі публічны рэзананс. Наколькі мы падрыхтаваныя да вонкавага ўмяшальніцтва ва ўласныя, часам вельмі ўтульныя ды пажадана непарушальныя межы? Ці здольныя


2.

мы ўспрыняць тое, што характарызуецца як «іншы», «непадобны»? Каб прыцягнуць увагу да прынцыпова важных, але прыхаваных ці рэдкіх з'яў, чалавецтва ва ўсе часы карысталася мовай мастацтва. Мільёны аўтыстаў набылі голас праз фільм Любові Аркус «Антон тут побач», а перажыванні прафесара лінгвістыкі, гераіні рамана Лізы Геновы «Усё яшчэ Эліс», сталі зразумелымі чалавецтву ад імя ўсіх хворых на Альцгеймера. Фатограф Майк Бродзі адкрыў для нас свет валацуг ЗША, шчаслівых і ўпэўненых у сваім выбары, а праз фотаздымкі бразільца Густава Ласерды мы маем магчымасць прасякнуцца прыгажосцю людзей-альбіносаў, якія ў прамым сэнсе носяць цэтлік «белай вароны» ў грамадстве. Праз паглыбленне ў мастацтва ў нас з'яўляецца шанс перажыць на сабе тое, што адрозніваецца ад уласна нашага ці, у большасці выпадкаў, навязанага нам успрыняцця. Але таксама і паверыць: нашы дзівосы і выбітнасці могуць знайсці прыхільнікаў або хаця б проста будуць прынятымі. Прасякнуцца болем, радасцю перажыванняў адмыслоўца, прагай да свабоднага выказвання маўчуна і адназначна перастаць успрымаць «іншае» як хваробу — гэта азначае сказаць: «Вы не самотныя». Бо, я спадзяюся, усе мы крыху «не такія, як усе».

1. Густава Ласерда. З серыі «Альбіносы».
2. Майк Бродзі. З серыі «Тоны бруду і касцей».

ТЭАТР





Падзейны шэраг
з Жанай Лашкевіч

«Жарты і аповеды з лялькамі й без іх» пад назвай «**Снился мне сад в подвенечном уборе**» склалі сакавіцкую прэм'еру рэжысёра Алега Жугжды ў Разанскім абласным тэатры лялек. Тэма — адвечная чалавечая: святы і будні кахання. Жарты (п'есы «Мядзведзь» і «Прапанова») і аповеды («Драма» і «Загадкавая натура») належаць Антону Паўлавічу Чэхаву. Лялькі зрабіла мастачка Людміла Гензэ, а без іх часам працуюць разанскія лялечнікі — дарэчы, выбітна працуюць (разанскі спектакль «...і пакаранне» паводле Фёдара Дастаеўскага, створаны Алегам Жугждам у 2013 годзе, летась вылучаўся на расійскую прэмію «Залатая маска» ў чатырох намінацыях, у тым ліку і за лепшую рэжысёрскую працу, і за лепшую акцёрскую, — намінантамі зрабіліся Васіль Утачкін і Уладзімір Каняхін).

Назвай «Снился мне сад в подвенечном уборе» спектакль абавязаны рамансу, які гучыць на сцэне часцей за іншыя; персанажы музіцыруюць без дапамогі фанаграмы; дзея адбываецца ў рускай сядзібе XIX стагоддзя з абавязковым гаўбцом і садком. Шырмаў няма, таму лялькі — ад высозных роставых да маленечкіх — трымаюцца нароўні з артыстамі і дачыняюцца з імі праз дыялогі. Асаблівы лялечны персанаж — сам Чэхаў адпаведнай велічы(ні) і магчымасцей.


1.

«"Зазямліўшы" класіку (*Чэхава — Ж.Л.*), пастаноўшчык даўмеўся дзіўнага эфекту. Чым вышэй агульны градус весялосці, тым размова больш сур'ёзная. Глядзіш пра цела, а думаеш пра душу», — адгукаецца пра сцэнічны твор крытык Анастасія Мілаванава і сцвярджае, што такога Чэхава Разань яшчэ не бачыла.

Рашэнне пра пастаноўку спектакля «**На кожнага мудраца хапае прастаты**» рэжысёр Генадзь Мушперт прыняў на падставе статыстыкі расійскага пракату: яна называе Аляксандра Астроўскага, класічнага рускага драматурга XIX стагоддзя, адным з самых запатрабаваных. Але менавіта гэтая п'еса, «злая камедыя» паводле галоўнага рэжысёра Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра, будзе зразумелай і нават блізкай маладому гродзенскаму жыхару, таму што асноўнае пытанне, над якім дрэнчыцца галоўны герой, гучыць так: «На што ты здатны, каб не жыць на маміну пенсію?» Прэм'ера адбылася 14 сакавіка 2015 года, паставіўшы яшчэ адно пытанне рубам: ці адужае жыццё маладосць, паядная з талентам і высокімі запатрабаваннямі?

1. «Снился мне сад в подвенечном уборе» паводле Антона Чэхава. Разанскі абласны тэатр лялек.
Фота Алега Жугжды.
2. «На кожнага мудраца хапае прастаты» Аляксандра Астроўскага. Гродзенскі абласны драматычны тэатр.
Фота Руслана Хілімончыка.


2.

Літаральна пра візуальнае Б В

Наталля Гарачая



1.

Бодзі-арт

Калі вы думаеце, што гаворка будзе ісці пра пругкае, вытанчанае жаночае цела ў якасці палатна для пэндзля, то я адразу хачу папярэдзіць: за гэтай рэкламна-забаўляльнай атракцыяй поп-культуры прыхаваўся даволі сур'ёзны і важны напрамак у мастацве. Самадэманстрацыя ёсць глыбокім адгалінаваннем постмадэрнізму, які, мы ведаем, яшчэ не зжыўся ў беларускім арт-полі. **Б.а.** (англ. body art — «мастацтва цела») — адна з формаў авангарднага мастацтва. Аб'ектам становіцца звычайна цела самога майстра, а сэнс твора раскрываецца праз невербальны працэс, складнікамі яго могуць быць розныя рэчы, праявы і дзеянні. Відавочныя прыклады **Б.а.** — перформансы Марыны Абрамавіч: скажам, «Рытм 0», дзе **Б.а.** утвараўся на яе безабаронным целе любым наведнікам-гледачом. Арт-група «Венскі акцыянізм» стала вядомай праз шэраг акцый, якія закранаюць сацыяльныя табу. Удзельнікі суполкі добраахвотна рабілі са сваімі агаленымі целамі тое, што звычайнаму чалавеку складана нават уявіць. Беларускія мастакі таксама пераадолелі бар'ер распранутасці: Канстанцін Мужаў час ад часу выфарбоўваецца ў лаканічны колер і спрабуе даказаць сабе альбо публіцы, што тэмы, паднятыя ім, вартыя такіх маніпуляцый.


2.

Відэа-арт

В.а., ён жа відэамастацтва, ён жа мастацтва, якое выкарыстоўвае магчымасці відэатэхнікі. «Міміка лёгкіх...» Вольгі Сазыкінай — выдатны прыклад **В.а.** па ўсіх паказніках: гэта відэа і гэта мастацтва. Больш абмежаванняў у інтэрпрэтацыі **В.а.** не існуе. Усё часцей на выставах, асабліва калектыўных, куратары выкарыстоўваюць відэа ў экспазіцыі. Магчыма, праз тое, што аўтары імкнуцца надаць сваім творам новыя якасці — дынаміку, жыццёвасць, дакладнасць. А мо і вока гледача замылілася: разварушыць публіку трэба нязвыклым уздзеяннем — рухам, гукам, формай падачы. З сусветнага **В.а.** раю звярнуцца да прац Нам Джун Пайка ці, напрыклад, Гэры Хіла, а беларускай арт-супольнасці пажадаю смеласці ў эксперыментах.

Віджэінг

Калі прапусцім стандартнае тлумачэнне **В.** і скіруемся на арт-варыянт тэрміна, дык заўважым асобу, якая з дапамогай інструментаў і абсталявання складае паўнавартасны твор. Гэта ўласна відэамастак. У адрозненне ад папярэдняй з'явы, **В.** утвараецца тут і цяпер ды мае ўсе рысы перформансу з дадаткамі відэа-арту. Сённяшнія тэхналогіі робяць магчымымі ўвасабленне асабістага, аўтарскага, эмацыйнага бачання і перадачу гледачам сапраўднага перажывання. Адным з найбольш яркіх прадстаўнікоў **В.** з'яўляецца Пітэр Грынуэй: мастак і кінарэжысёр, віджэй і перформер. Бадай, самы гучны яго праект — «Начны дазор», але аматар творчасці Грынуэя знойдзе ў яго кар'еры бясконцы шэраг прыкладаў якаснага **В.** Беларускі **В.** таксама мае права на згадку. Пад доўгай і інтрыгоўнай назвай «Драм-н-Пікс, Піксельтранс і Экспрэсіянісцкі мінімалізм на субпіксільным узроўні» схаваўся перформанс Максіма Тымінько і гурта «Кароль пчол», адным з герояў якога з'яўляецца Сяргей Пукст.

Вернісаж

Як бы ні цешылі сябе думкай пра прыналежнасць да «жывога» мастацтва шматлікія аматары **В.**, дзень адкрыцця выставы — у найменшай ступені знаёмства з творчасцю аўтара і паглыбленне ў арт. Па сутнасці гэта ўсяго толькі прыемнае баўленне часу ў кампаніі багемы. Паказаць модную сукенку і папазіраваць з келіхам на фо-


3.

такамеру — абавязковае to do падчас **В.** Знаёмства з працамі — справа выключна паслявернісажная, нават калі прыйдзецца заплаціць за ўваход. У мітусні і гомане сустрэцца з мастацтвам маламажліва. А вось падабраць сабе цікавага суразмоўцу на **В.** праблемы не будзе — якраз тут можна цытаваць памерлых геніяў, спрачацца пра напрамкі ды стылістычныя паказнікі, і ніхто не будзе лічыць гэта пафасам ці нудотай. Маладым жа прадстаўнікам багемы нават прапісаныя **В.** — дзеля знаёмстваў з арт-дзеячамі і пагадненняў пра магчымыя праекты і выставы. Час пашукаць найлепшы строй у шафе: штомесяц у адным толькі Мінску ладзіцца каля дваццаці **В.**

---

1. Канстанцін Мужаў. «Рашэнне 2-я фаза». Перформанс. 2012.
2. Вольга Сазыкіна. «Міміка лёгкіх: рэканструкцыя. Дзённік Дыхання». 2014.
3. Максім Тымінько і гурт «Кароль пчол». Перформанс. 2014.

ПРАСЛУХАНАЕ Дзмітрыем Падбярэзскім

«КРАМА». «Белая вада». CD.
«БМАgroup»/«Вигма», 2014.

Сем гадоў мінула між выданнем папярэдняга і гэтага альбомаў аднаго з найбольш значных па творчым стажы рок-калектываў краіны. Сем гадоў шукаліся сродкі на запіс песень, аж пакуль гукарэжысёр «Белорусских Песняров» Аляксандр Папроцкі (ён жа запісваў яшчэ ў пачатку 1990-х і дэбютны альбом «Крамы») не зафіксаваў матэрыял у студыі. І ў цэлым атрымалася дыхтоўная, спакойная і ў нечым нават асабістая праграма каманды Ігара Варашкевіча, у якой немажліва, бадай, вылучыць пару якіх твораў, што сягаюць рангу хіта, за выняткам, магчыма, «Дзяўчыны са шклянымі вачыма». Увогуле ж, як казаў сам Варашкевіч, альбом пра шляхі-дарогі. І гэтая тэма ў ім сапраўды гучыць амаль бесперапынна. Цалкам верагодна, «Белая вада» ў параўнанні з папярэднімі праграмамі групы ў нечым страціла ў дынаміцы, эмацыйнасці, драйвовасці за кошт таго самага асабістага, што закладзена ледзь не ў кожнай песні. Тут не так шмат уласна року, а больш развагі ў стрымана-баладнай стылістыцы. Вось чаму ўспрыманне гэтага альбома істотна адрозніваецца ад таго, як успрымаюцца праграмы, адрасаваныя неабцяжаранай звычкаю думаць аўдыторыі. З «Белай вадой» сітуацыя іншая: па першым знаёмстве праграма не ўражвае, моцна не чапляе, але застаецца ў памяці, змушаючы вяртацца да яе яшчэ й яшчэ раз. І вось тады практычна кожная песня з кожным новым яе праслухваннем пачынае гучаць ледзь не як твор, які ты чуеш упершыню.
А гэта, згадзіцеся, таксама паказнік мастацкай якасці...

«LITVAKUS». «Raysn. The Music of Jewish Belarus». CD.
Аўтарскае выданне, 2014.

Знаны даследчык і выканаўца Дзмітрый Сляповіч, жывучы ў Беларусі, шмат часу аддаваў збіранню рэшткаў яўрэйскага музычнага фальклору. З'ехаўшы за мяжу, Сляповіч не спыніўся, зарганізаваў у Нью-Ёрку калектыў з добра пазнавальнай назвай ды запісаў і выдаў надзвычай арыгінальную праграму. Яе асноўны змест складаюць песні і інструментальныя мелодыі, аўтарства якіх вызначыць сёння бадай немагчыма. Пры гэтым многія з іх («Propoisk Suite») былі занатаваны самім Дзмітрыем Сляповічам падчас экспедыцый. У працэсе запісу альбома былі выкарыстаны тыповыя, што для клезмерскай музыкі, інструменты: кларнеты, акардэон, скрыпка, кантрабас, ударныя, а таксама жалейка і беларуская дудка. Амаль усе песні гучаць на ідыш («Yosele-Kokhantshik» яшчэ й з цытатамі па-польску), а такія кампазіцыі, як «Batska, Batska» і вядомая «Chajka-żydouka», — на беларускай мове. Галоўныя вакальныя партыі выконвае сам Дзмітрый Сляповіч. Зразумела, большасць мелодый мажорнага гучання, а таму такія інструментальныя, баладнага плану трэкі, як «Q Train Volekh», вельмі душэўна разнастайваюць праграму.
Ёсць у альбоме і своеасаблівая «разынка». Лідар групы пераклаў на ідыш тэкст славутай песні — «Бывайце здаровы» Ісака Любана і Адама Русака, якая пад назвай «Blaybt unz gezunt» і закрывае альбом. Варта адзначыць, што для афармлення вокладкі Дзмітрый Сляповіч атрымаў дазвол ад Барыса Заборава выкарыстаць адну з ягоных карцін.

«HAROTNICA». «Gvalt».
Інтэрнэт, 2014.

«Harotnica» з тых музычных калектываў, якія існуюць ужо колькі гадоў, але толькі цяпер здолелі выдаць дэбютны альбом.
Чальцы калектыву далі яму неафіцыйнае найменне «дэструктыўны пажарны аркестр», што ў нечым высвятляе творчую скіраванасць музыкаў. Бо, з аднаго боку, у іх адчувальная прага распаліць даволі ўстойлівы змест беларускага шоу-бізнэсу; з другога — яны імкнуцца запаліць эмоцыямі аўдыторыю за кошт далучэння тых музычных элементаў, якія збольшага й не павінны спалучацца.
Антыстылёвасць — галоўная яго адметнасць. У такой песні, як «Hetym razam», яўна адчуваецца подых творчасці Брэгавіча. А калі казаць у цэлым, дык у музыцы групы зніталіся элементы альтэрнатыўнага рока, панку, джаза, рэгі, ска, ф'южн і нават world music. Апошняе не дзівіць: салістка групы ВалерыяВаладзько — пляменніца Веранікі Кругловай. І таму пэўныя фальклорныя павевы ў аўтарскай музыцы калектыву прасочваюцца праз усю праграму.
Голас Валерыі Валадзько добра стасуецца з абраным стылем. Як прыклад — песня «Syn». Але пры гэтым кідаецца ў вушы й тое, што ў дачыненні да аранжаванняў удзельнікі групы маюць пакуль малы досвед. А радыёканалы зачапіліся за кампазіцыю «Finka», якая насамрэч сягае статусу хіта.
Патэнцыял у групы «Harotnica» адчувальны. Аднак застаецца пытанне: ці здолее калектыў перавесці свае пакуль аматарскія пачынанні на сапраўдныя прафесійныя рэйкі?







Яна **Новікава**

Даведка. Яна Новікава нарадзілася 8 лістапада 1993 года ў вёсцы Журавічы Рагачоўскага раёна. Праз хваробу страціла слых ва ўзросце двух тыдняў. У 2010-м скончыла Рэчыцкую дзяржаўную спецыяльную школу-інтэрнат для навучэнцаў з парушэннем слыху, вучылася ў Гомельскім машынабудаўнічым каледжы. У 2014-м выканала галоўную ролю ў фільме «Племя» ўкраінскага рэжысёра Міраслава Слабашпіцкага. Карціна атрымала «золата» і «срэбра» на XXI Міжнародным кінафестывалі «Лістапад» у Мінску, тры прызы «Тыдня крытыкі» на фестывалі ў Канах у 2014 годзе, Гран-пры Nespresso, прэмію «Адкрыццё» і грант ад фонду Gan, прэмію Еўрапейскай кінаакадэміі за лепшы дэбют, Гран-пры і прызы МКФ у Лондане, Лос-Анджэлесе, Філадэльфіі, Дэнверы, Мілане, Ерэване — усяго каля 40 узнагарод. У 2015-м Яна стала сябрам Еўрапейскай кінаакадэміі. Цяпер дзяўчына здымаецца ў фільме «L'Enigme du Desir: Ma Mere, Ma Mere, Ma Mere» рэжысёра Пола Амлена, а таксама працуе над уласным праектам «Калы».



Фота Івана Ярывановіча.

Яна з дзяцінства марыла стаць актрысай. Маці пачала вучыць яе маляванню, таму што вельмі хацела, каб дачка прысвяціла сябе творчасці. У 2010-м Яна паступіла ў каледж, дзе займалася танцамі, пісала карціны, наведвала гурток пантамімы. У 2013-м дзяўчына даведалася пра набор акцёраў у прафесійны тэатр для глухіх «Вясёлка» і паехала ў Кіеў. Праслухоўванне не прайшла, але Яну заўважыў Міраслаў Слабашпіцкі, які шукаў глухіх акцёраў для фільма «Племя», запрасіў на кастынг. Калі ёй далі галоўную ролю, шчасцю не было межаў. Дзякуючы стужцы «Жыццё Адэль» Абдэлацiфа Кешыша змянілася стаўленне Яны Новікавай да ролі: дзяўчына перастала баяцца занадта адкрыта выяўляць пачуцці.

Праца непрафесійных акцёраў з абмежаванымі магчымасцямі, але з неабмежаваным талентам уражвае. Рэжысёр здолеў дамагчыся непадробных эмоцый, тэмпераменту і характарнай пэўнасці. Упершыню фільм «Племя» быў паказаны на «Тыдні крытыкі» ў 2014 годзе ў Канах і выйграў тры прызы. Аўдыторыя і кінакрытыкі адзначылі выступ Яны і яе «незабыўны, варты высокай хвалы талент».

— Я люблю кіно больш за ўсё на свеце, — прызнаецца Яна. — Вельмі хачу вывучаць акцёрскае майстэрства, але няма дзе: у Беларусі для глухіх акцёраў школы не існуе. Так што пакуль вучуся сама. Вывучаю англійскую мову, гляджу фільмы, чытаю кнігі.

Яна лічыць, што прызнанне Еўрапейскай кінаакадэміі стала для яе вялікімі адчыненымі дзвярыма, за якімі — таямнічы свет мастацтва.

10 пытанняў

Апошняя кніга, якую вы прачыталі.
— «Кіно паміж пеклам і раем» Аляксандра Міты. Па ёй я вучуся, як можна напісаць сцэнар або здымаць фільм.

Працы якога мастака заўсёды прыцягваюць вашу ўвагу?
— Мяне захапляюць талент, унікальная тэхніка святлаценю Леанарда да Вінчы. «Мона Ліза» асаблівая, таму што прыгожая нават без броваў, гэта для мяне дзіўна. Уражана пачуццямі і глыбокім сэнсам карцін Ван Гога.

З кім з дзеячаў мастацтва вам хацелася б шчыра пагутарыць сам-насам?
— Мне б хацелася пагаварыць з нашымі дзеячамі мастацтва пра тое, чаму ў Беларусі няма акцёрскай альбо рэжысёрскай адукацыі для глухіх. У Парыжы, Кіеве гэта ёсць. А вось у Беларусі, калі ты глухі, у цябе будучыні ў мастацтве няма.

Якія падзеі, рэчы, асобы паўплывалі на вашу дзейнасць?
— Маё самае вялікае дасягненне — фільм «Племя». Калі б не Міраслаў Слабашпіцкі, я не стала б актрысай. Ён вывеў мяне з ценю на святло, даў шанец непрафесійным глухім акцёрам.

Назавіце тры рэчы, якія вы абавязкова ўзялі б з сабой у падарожжа.
— Кніга, блакнот з ручкай, сонечныя акуляры.

Ці ёсць у вас нейкі любімы выраз, афарызм, якія дапамагаюць вам у працы?
— «Калі ты дамогся поспеху, цябе будуць акружаць няшчырыя сябры і сапраўдныя ворагі. Усё роўна дамагайся поспеху».

З якім акцёрам ці актрысай вам хацелася б сфатаграфавацца?
— З Адэль Экзаркопулас, Леа Сейду, Кейт Уінслет, Анджалінай Джалі. Таксама з Чжан Гын Сокам, Полам Уэслі, Іэнам Сомерхолдэрам.

Які сайт адчыняецца першым, калі вы заходзіце ў Інтэрнэт?
— «Фэйсбук».

Казачнае пытанне: назавіце тры свае жаданні залатой рыбцы.
— Загадала жаданні... Я веру, што яны здзейсняцца толькі тады, калі я буду маўчаць пра іх...

Падрыхтавала Кацярына Лявонава.

Іспыты з імпэтам і драйвам

Студэнцкія харэапраекты ў РТБД і Маладзёжным тэатры эстрады

Таццяна Мушынская

Здараецца, два арыгінальныя праекты, убачаныя з невялікім інтэрвалам, пачынаюць непрыкметна «падсвечваць» адзін аднаго. Тым больш, калі размова пра харэаграфію.

Што ў іх агульнага? Нетрывіяльнасць і філасафічнасць назваў. «Вецер часу ў календарах» — праграма дзяржэкзамену па сцэнічным танцы ў акцёраў драматычнага тэатра і кіно. Студэнты Акадэміі мастацтваў (педагог — народны артыст Беларусі Віктар Саркісьян, курс прафесара Лідзіі Манаковай) прэзентавалі яе на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. «Усё рытмічна ў Сусвеце» — праграма выпускнога іспыту па дысцыпліне «мастацтва балетмайстра». Дыпломнікі-завочнікі (мастацкі кіраўнік — прафесар Святлана Гуткоўская) з Беларускага ўніверсітэта культуры і мастацтваў дэманстравалі ўласныя здабыткі на сцэне Маладзёжнага тэатра эстрады.

Падобныя праекты карыстаюцца вялікай папулярнасцю. За іх не трэба агітаваць. На іх з задавальненнем прыходзяць маладыя гледачы, навучэнцы, прафесійныя артысты, крытыкі. Бо ў студэнцкіх працах (або выканаўцаў, або балетмайстраў) заўжды прысутнічае імпэт і драйв. Адчуваецца захопленасць — прафесіяй, танцам, пластычным пошукам. Радасць адкрыцця свету, подых маладосці.

Спачатку пра першы праект. Харэаграфічныя нумары, паказаныя ў 2-х аддзяленнях, падаліся надзіва разнастайнымі. Таму вядомаму беларускаму танцоўшчыку Віктару Саркісьяну можна выказаць толькі рэспект! Выдатна, калі са сцэнаў Акадэміі будучыя артысты тэатра і кіно выходзяць падрыхтаванымі. На сучаснай драматычнай сцэне ўсё больш спектакляў менавіта музычных. Здольнасць свабодна рухацца, ахарактарызаваць героя не толькі праз голас, тэкст п'есы, аблічча, але і праз пластыку, робіцца часткай прафесіі.

У праграме былі і экзерсіс ля станка, шмат масавых кампазіцый — «Танга», «Рок-н-рол», «Стэп», «Цыганскі», «Ірландскі», «Купалле». Не заўсёды можна было паверыць, што гэта будучыя артысты драматычнага тэатра і яны змалку не займаліся танцам.

Не меншы інтарэс гледачоў выклікалі шматлікія дуэтныя кампазіцыі («Пазнай мяне ў натоўпе», «Прыпынак па патрабаванні», «Люблю Івана», «Перасяброўства/недакаханне»). У іх багата вынаходлівасці, фантазіі, гумару. Неспадзяваных мізансцэн, за якімі паўстаюць характары, адносіны, псіхалогія. Асабліва запомніўся нечаканай драматургіяй нумар «Па старонках жыцця» і яго выканаўцы Дыяна Камінская і Эрык Абрамовіч, надзіва выразныя танцоры. За іх будучым творчым лёсам хочацца сачыць.

Другая праграма атрымалася больш відовішчнай. Відаць, за кошт выкарыстання відэапраекцый і разнастайнага сцэнічнага адзення. Але найперш дзякуючы розным накірункам танца (народны, эстрадны, класічная і аўтарская харэаграфія). Амаль два дзясяткі нумароў былі ўвасоблены Ансамблем кафедры харэаграфіі, а таксама калектывамі з Магілёва, Пінска, нават Верцялішак з Гродзеншчыны, якія спецыяльна прыехалі ў сталіцу, каб прэзентаваць мініяцюры сваіх кіраўнікоў. На прапановы адгукнуліся і артысты акадэмічных балетных труп.

Многія кампазіцыі варта аналізаваць асобна. Дынамічнасцю прываблівае нумар «Жыж — валадар вогненнай стыхіі». Камедыйнасцю і нечаканымі сюжэтнымі паваротамі — «Шымель». Жывасцю — «Каваль» і «Магія расы». Асабліва хацелася б адзначыць вынаходлівую мініяцюру «Самавар-чык», прыдуманую Жаннай Лебедзевай. І прасякнуты драматызмам нумар «Авацый шум, на жаль, не доўгі ў нашым жыцці». Ён сведчыў: талентаў вакол шмат, ім важна знайсці адзін аднаго. Мініяцюра, пастаўленая і выкананая Іванам Савенкавым, салістам нашага Вялікага тэатра, пераконвала: ён — асоба перспектыўная і ў яго шмат незапатрабаваных здольнасцей.

Выпускны экзамен падкрэсліў: прафесія балетмайстра — насамрэч мастацтва, занятак прэстыжны і запатрабаваны. Багацце фантазіі маладых пастаноўшчыкаў дае заруку: яны будуць рухацца далей. А значыць, мініяцюры і нумары ў іх пастаноўцы мы яшчэ ўбачым. Калі завяршаюцца падобныя праекты і, акрылены юначай энергіяй, выходзіш з залы, заўжды шкадуеш, што такія дзеі — з'ява аднаразовая. Так, студэнцкую творчасць нельга «ставіць на паток» і тыражаваць (хоць свае напрацоўкі маладыя балетмайстры могуць потым развіваць і ўзбагачаць у калектывах, дзе працуюць). Але мне заўсёды цікава: ці могуць прафесійныя выканаўцы ставіцца да кожнага свайго выхаду на сцэну з такім жа імпэтам, як дыпломнікі або студэнты?



2.



1.

1. «Цыганскі танец». З праекта «Вецер часу ў календарах».

2. Іван Савенкаў у мініяцюры «Авацый шум, на жаль, не доўгі ў нашым жыцці». З праекта «Усё рытмічна ў Сусвеце».

Фота Сяргея Ждановіча.

Семантычны трохкутнік

Аляксей Кісялёў і Аляксандр Музыкантаў з праграмай «Cello Sonatas»

Наталля Ганул



У Вялікай зале Белдзяржфілармоніі адбылася доўгачаканая сустрэча з віяланчэлістам Аляксеем Кісялёвым і піяністам Аляксандрам Музыкантавым. Тытулаваныя выканаўцы, выпускнікі айчыннай школы, запатрабаваныя салісты. Гэты дуэт апошні раз выступаў у Беларусі некалькі гадоў таму. Тыя, хто ўважліва сочаць за канцэртнымі афішамі, не маглі не адзначыць смеласць музыкантаў у дачыненні да праграмы «Cello Sonatas». Глыбока, інтэлектуальна, сімвалічна.

Мяркуйце самі. Пракоф'еў, Брытэн, Шастаковіч — бліскучае трыа. А дакладней — семантычны трохкутнік перасячэнняў-скрыжаванняў лёсаў, творчых стыляў, мастацкіх пошукаў. Тры віяланчэльныя санаты — міні-анталогія ідэй, эксперыментаў і наватарства неспакойна-трывожнага XX стагоддзя. Уся праграма вечара была аб'яднаная тэмай дуэта-дыялогу. Паміж музычнымі культурамі першай паловы мінулага веку (расійскай і брытанскай), кампазітарамі і выканаўцамі (Шастаковіч і Брытэн, Пракоф'еў — Растраповіч, Брытэн — Растраповіч), інструментамі (віяланчэль і фартэпіяна).

Імёны Аляксея Кісялёва і Аляксандра Музыкантава ўжо даўно атаясамліваюцца з высокім прафесійным узроўнем і ўспрымаюцца як сапраўдны брэнд нашага акадэмічнага выканальніцкага мастацтва. Музыканты атрымалі выдатную адукацыю ў Рэспубліканскай гімназіі-каледжы, далей працягнулі навучанне ў Каралеўскім каледжы музыкі ў Лондане. Сёння Кісялёў — канцэртмайстар Каралеўскага нацыянальнага аркестра, прафесар Каралеўскай кансерваторыі ў Шатландыі. Музыкантаў — саліст Белдзяржфілармоніі, выкладчык Акадэміі музыкі. Яны ўпершыню сыгралі разам яшчэ падчас вучобы ў гімназіі больш за 12 гадоў таму ды працягваюць сумесна музіцыраваць і рэалізоўваць творчыя праекты на самых розных пляцоўках еўрапейскіх краін.

Гэтаму дуэту можна сапраўды спяваць оду! Іх выканальніцкую манеру вылучае тонкае разуменне стылю кожнага кампазітара, высокая культура інтанавання. У інтэрпрэтацыі трох віяланчэльных опусаў прываблівалі адточанасць фактуры, ідэальная ансамблевая сінхроннасць, адчуванне партытуры і партнёра, якое літаральна сцірае межы паміж віяланчэллю і фартэпіяна, ствараючы нейкі новы, «актуальны» інструмент. Пасля выступу музыканты распавялі, як з'явілася ідэя аб'яднаць у адным канцэрце такіх розных і адначасова блізкіх кампазітараў.

Аляксей Кісялёў: Абраныя санаты — адна з выканальніцкіх вяршынь у віяланчэльным рэпертуары XX стагоддзя. А ў вызначэнні канцэпцыі для нас была важная драматургія.

Аляксандр Музыкантаў: Нам даўно хацелася пазнаёміць беларускага слухача з канцэптуальнай і некамерцыйнай праграмай. Пракоф'еў і Шастаковіч жылі ў адзін час, але прадстаўляюць два розныя вектары ў рускай музыцы мінулага стагоддзя. Брытэн быў неабыякавы да рускай культуры. Ён сябраваў з Шастаковічам, Растраповічам, Рыхтэрам. Таму саната Брытэна апынулася ў цэнтры «Cello Sonatas».

> *Тое было невялікае гастрольнае турнэ, і пасля кожнага выступлення, вяртаючыся на машыне дадому, мы актыўна абмяркоўвалі з дырыжорам трактоўку опуса.*

Наталля Ганул: Віяланчэльная саната Пракоф'ева стваралася ў 1949-м, у той час, калі дзясяткі савецкіх кампазітараў знаходзіліся пад уздзеяннем разбуральнай партыйнай пастановы 1948 года.

Аляксей Кісялёў: Так, але музыка опуса прасякнута меладычнымі абаротамі, характэрнымі для вобразаў дзяцінства, казак, яркіх балетных персанажаў Пракоф'ева.

Аляксандр Музыкантаў: Саната паказальная для позняга пракоф'еўскага стылю. У ёй напор, энергетыка і гарэзлівасць, узнёслая кантылена і эпічны размах.

Наталля Ганул: І знакаміты пракоф'еўскі До-мажор. Сонечны, каларытны і зусім іншы ў параўнанні з рафінаваным, вытанчаным До-мажорам, у якім напісана саната Брытэна. У такім розным эмацыйным успрыманні адной танальнасці высвечваюцца музычна-стылявыя партрэты кампазітараў.

Аляксей Кісялёў: У працэсе паглыблення ў партытуру для мяне заўсёды важным з'яўляецца яе папярэдні аналіз, гісторыя стварэння. Імкнуся больш падрабязна даведацца пра кантэкст, у якім нараджалася сачыненне, чытаю дзённікі,

лісты і ўспаміны кампазітараў, выканаўцаў. Напрыклад, мяне вельмі ўразіў факт, што большую частку сваіх віяланчэльных твораў Брытэн сачыніў менавіта для Растраповіча, натхнёны яго майстэрствам і талентам. Дарэчы, Новы, 1965 год англійскі кампазітар сустракаў на дачы ў Шастаковіча ў кампаніі з Вішнеўскай і Растраповічам. Брытэн складаны для ўспрымання. Я сам «выношваў» гэтую санату больш за тры гады.

Наталля Ганул: Віяланчэльны Брытэн — досыць рэдкая з'ява ў нашых канцэртных праграмах. Англічане, шырокамаштабна святкуючы нядаўняе стагоддзе з дня нараджэння кампазітара, закахана называюць яго «Great Britten». Вы здолелі адчуць адметнасць брытэнаўскай музыкі, падкрэсліць яе глыбокую пачуццёвасць і перадаць дух англійскай культуры. Аляксандр, разам з Аляксеем вы навучаліся ў Лонданскім каралеўскім каледжы. Як часта атрымоўвалася ажыццяўляць сумесныя праекты?

Аляксандр Музыкантаў: Вялікая роля ў адукацыйным працэсе была адведзена канцэртнай практыцы. Таму мы пастаянна ўдзельнічалі ў розных мерапрыемствах, выступалі ў музеях і бібліятэках. Аднойчы нас з Аляксеем запрасілі іграць у тэатры імя Брытэна сачыненні яго настаўніка, англійскага класіка Фрэнка Брыджа. Выконваць у самым сэрцы Англіі самую англійскую музыку — неверагодна адказна.

Наталля Ганул: Аляксей, ваша alter ego — віяланчэль. Яе гучанне аксамітнае, харызматычнае, філіграннае, напоўнена ўнутранай сілай, тонкімі адценнямі, насычана багатай палітрай эмоцый і настрояў.

Аляксей Кісялёў: Нядаўна я набыў у сучаснага французскага майстра ўласны інструмент — копію Гафрылера. Мне падабаецца яе тэмбр, я ўжо іграў на гэтай віяланчэлі разам з Каралеўскім нацыянальным аркестрам Шатландыі канцэрт Эльгара пад кіраўніцтвам маэстра Пітэра Унджана. Тое было невялікае гастрольнае турнэ, і пасля кожнага выступлення, вяртаючыся на машыне дадому, мы актыўна абмяркоўвалі з дырыжорам трактоўку опуса. Незабыўныя дыскусіі і сапраўдныя майстар-класы з выдатным музыкантам! Напрыклад, яго рэпліка: «Я гэты канцэрт нядаўна іграў з Ё-Ё Ма (!), дык вось ён той раздзел інтэрпрэтуе наступным чынам... Але ваша трактоўка мяне таксама вельмі пераконвае». Здаецца, пасля кожнай такой размовы выкананне станавілася ўсё лепшым, што потым пацвердзілася ў водгуках слухачоў і прэсы.

Наталля Ганул: У вас з Аляксандрам атрымаўся раўнапраўны гарманічна-віртуозны дыялог, у якім фартэпіяна неаднаразова прымала на сябе ролю лідара-саліста, з выразнай пластыкай фразіроўкі, узрушальнымі тушэ і аркестравай разнастайнасцю гучання. Аляксандр, якія з нядаўніх мерапрыемстваў аказаліся для вас знакавымі?

Аляксандр Музыкантаў: Мне вельмі блізкае па духу камернае музіцыраванне. У сваіх праектах будую дыялогі паміж кампазітарамі, мастацка-стылявыя паралелі, супрацьпастаўляю і з'ядноўваю розныя эпохі. Да прыкладу, прадстаўляю ў адным канцэрце музычныя разважанні Баха і Брамса, Бетховена і Вагнера. Разам з Мінскім струнным квартэтам выконваў Квінтэт Дворжака. Фартэпіяннае трыа Чайкоўскага інтэрпрэтавалі з Арцёмам Шышковым і Юліяй Ражкоўскай. Са сваімі сябрамі-калегамі па лонданскім каледжы, выдатнымі музыкантамі Соф'яй Гуляк і Аляксеем Чарновым, рабілі вялікі клавірабэнд. Ганаровай госцяй мерапрыемства ў сталічнай філармоніі стала наша настаўніца Ванэса Латарш, вядучы выкладчык у Вялікабрытаніі, прафесар Каралеўскага каледжа музыкі.

Наталля Ганул: Завяршала праграму вашага мінскага канцэрта Саната Шастаковіча, творчасць якога дае магчымасць адчуць жывую і «ранімую» сутнасць музыканта.

Аляксей Кісялёў: Гэтую санату Шастаковіч напісаў 80 гадоў таму, калі яму было 28. Па сутнасці, мой аднагодак. Мне вельмі хацелася зразумець музычныя думкі кампазітара, асэнсаваць яго погляд на свет, адчуць эмацыйную драматургію опуса.

Аляксандр Музыкантаў: Рыхтуючы канцэрт, мы імкнуліся дасягнуць унутранага кантакту з партытурай, віртуальна сустрэцца з творцамі. Здаецца, атрымалася! А значыць, зададзены імпульс слухач таксама павінен быў улавіць.

Наталля Ганул: Гэта сапраўды так. Пацвярджэнне таму — катарсіс-суперажыванне, захопленыя водгукі і нецярплівае чаканне новых сустрэч з вашым дуэтам.



Аляксандр Музыкантаў і Аляксей Кісялёў — дыялог раяля і віяланчэлі.
Фота Сяргея Ждановіча.

Бясспрэчны поспех спектакля на праглядах III Нацыянальнай тэатральнай прэміі даў падставу для падрабязнага расповеду.

Закон заганнай пераемнасці

«Самазванец» паводле Аляксандра Пушкіна ў Брэсцкім абласным тэатры лялек

Вера Шэлест



1.

Ускудлачаны мужык вывальваецца на памост і адразу трапляе ў чырвоны мех: агаломшаны, аслупянелы, скурчаны пад аблавухам, насунутым на самы нос, — вось табе, Барыска, шапка Манамаха! Не з маляўнічым Шаляпіным, не з журботным Бандарчуком атаясамліваецца Барыс Гадуноў на сцэне Брэсцкага абласнога тэатра лялек, а з балаганным Уладзімірам Тэвасянам. Што й казаць — самазванец!

Другі авантурнік падобны да першага: істэрычны, слязлівы юнак Грышка (Раман Пархач) церпіць і пакутуе праз насланнё. У прароцкім сне ён угледзеў свае веліч і заняпад, з выццём крутануўся па келлі, нервова заламіў рукі перад айцом Піменам, але даведаўся, што забіты царэвіч Дзімітрый яму раўналетак... І наважыўся ўхапіць Фартуну за падол!

Рэжысёр Аляксей Ляляўскі нічым не абразіў шаноўны трагедыйны жанр, але відавочна распрацоўваў «Самазванца» паводле «Барыса Гадунова», кіруючыся задумай Пушкіна-жартаўніка. «Камедыя пра сапраўдную біду дзяржаве, пра цара Барыса і Грышку Атрэп'ева!» — абвяшчаюць акцёры і ладзяць... балаган. Вось, маўляў, як бывае, калі да ўлады дабіраюцца нікчэмныя «кухарчыны дзеці». Шматнаселены спектакль увасабляюць пяць артыстаў і адна артыстка, двое іграюць самазванцаў, іншыя — апрычнікаў, манахаў і ўсіх, каго выпадае.

Правілы гульні задаюцца з першай сцэны: Шуйскі (Зміцер Нуянзін) з Варатынскім (Аляксандр Цесля), скруціўшы газеты падзорнымі трубамі ды ўскараскаўшыся як мага вышэй па драбінах, аглядаюць спусцелую цацачную Маскву і сцішана перамаўляюцца пра лёс краіны: трон пусты, адзіны прэтэндэнт чагосьці марудзіць.

...Нягегла выбіраецца на сцэну старчак Пімен (Іван Герасевіч), бразгае падсвечнікам з недагаркам, сунецца да велізарнага стоса летапісаў і, быццам намагаючыся расцягнуць рэшту жыцця, цяжка прамаўляе вядомы маналог «Ещё одно последнее сказанье».

...Цырымонія ўшанавання трунаў пасля Барыскавага ўзыходжання на царства перакідаецца ягоным апантаным біццём ілбом аб падлогу і п'янай гулянкай, на якой захмялелы Шуйскі навучае маладога сабутэльніка Варатынскага таму, што часам трэба не памятаць нічога.

...Пасля агітацыйнае прамовы з выкрыццём Барыскавага кіравання, Гаўрыла Пушкін прапануе Шуйскаму спытацца ў народа, маўляў, як яму жывецца «под властию жестокого пришельца». У зале запальваюць святло, публіка ніякавее, курчыцца і абдумвае словы пра «опалу, казнь, бесчестие и глад»...

Здзеклівы балаганны тон перапыняе сімвалічная сустрэча трох цароў: былога — Дзімітрыя, цяперашняга — Барыса і будучага — Фёдара. Кранальныя дзеці-лялькі, ахвяры бацькоўскіх палітычных гульняў, — цацкі ў руках дарослых. Ад Дзімітрыя застаецца толькі драўляны конік-гушкалка, Манашка люта зацірае падлогу анучай.

Чырвонай, як кроў нявіннага дзіцяці. Раўнапраўнымі партнёрамі артыстаў выступаюць лялькі, але ў Аляксея Ляляўскага іграюць і прадметы — хоць бы царская адзежа. Затканая золатам, празмерна ўпрыгожаная каштоўнымі камянямі, яна магнэсам цягне да сябе Барыску: «Достиг я высшей власти!» Няпроста выблытацца Гадунову з апранахі, яна супраціўляецца, перакульвае цара і прыцiскае сваёй надмернаю вагою: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста», — высноўвае Барыс, уцякаючы, а ўбор зманліва блішчыць, пакуль да яго не дабярэцца Шуйскі... Ён мяркуе, што «абраны Богам», цягнецца да запаветнае адзежыны, зносіць яе з сабою, як бы намякаючы, што будзе наступным царом — аніяк не лепшым і за мінулых, і за наступных. Таму ў цэнтр рэжысёрскай кампазіцыі трапляе «Маленне пра Гасудара», кранальная малітва пра цара мудрага, літасцівага і доўгацярплівага. Але яе чытае не хлопчык, як у Пушкіна, а Манашка...

У з'яве самазванства Аляксей Ляляўскі адкрывае закон заганнай пераемнасці. Падаўшы буйным планам двух самазванцаў, Барыса і Грышку, рэжысёр выводзіць і трэцяга — Шуйскага, а за ім ужо праглядаецца постаць Басманава. Пабыць «памагатай маскоўскага цара» мроіцца і Марыне Мнішак...

Гэтая дама існуе ў спектаклі як маленькая лялечка і як буйное мастацкае палатно. У польскіх сцэнах з'яўляецца велізарная карціна, дзеля пякельнае спакусы пісаная, з выявай гладкай агаленай красуні. У ёй — усе плоцевыя вабноты для манаха-ўцекача. На спатканні ля фантана Ілжэдзмітрый далікатна трымае ў руках маленькую лялечку: крохкай і жаданай ён уяўляе сабе Марыну, чые словы, нечакана жорсткія, збіваюць авантурыста з рамантычнай хвалі.

Яшчэ адзін сімвалічны прадмет: хісткія драбіны, балаганная прылада дасягнення ўладных вяршыняў. На пачатку спектакля вышэйшыя месцы займаюць Шуйскі і Варатынскі. Потым па рыпучых ашэстках узлезуць Вішнявецкі з Мнішак — каб падзівіцца, як праз плот, на жаданыя маскоўскія землі. Караскаюцца Ілжэдзмітрый і Басманаў, а Барыс мітусіцца між лесвіц і, аднаго за адным, перакульвае падступных акупантаў: гэта вайна.

Сённяшняя сцэна Брэсцкага абласнога тэатра лялек замалая і тэхнічна аснашчана слаба: падчас капітальнага рамонту даводзіцца туліцца ў памяшканні былога кінатэатра. Але і ў гэтай



прасторы мастак Валерый Рачкоўскі абсталяваў неабходную пляцоўку — балаганны памост, атулены металічнай канструкцыяй. Па ходзе дзеі памост часцяком круціцца. Гэтым круцільным рухам падтрымліваецца дынаміка спектакля, у ім прачытваецца паварот кола гісторыі, які мінулае набліжае да рэчаіснасці і выносіць у будучыню. Аляксей Ляляўскі даследуе ўладу паводле законаў фізікі — як магутную энергію, здатную прыцягнуць і адштурхнуць. Яе дасяродная сіла ўцягвае Барыску ў сваю арбіту, і ён апынаецца на падмостках гісторыі. А вось Грышка аніяк не патрапіць ускочыць на крутлівы памост. Пасля сустрэчы з Марынай змянілася матывацыя авантуры: жаданне вылучыцца ў вачах ганарыстай полькі надало паскарэння, Грышку падхапіла і ўкінула ў гісторыю...

Не сваёй воляй зрабіўся царом крыклівы, нервовы Барыс. Як звера ў капкан, яго з абодвух бакоў загналі ва ўласнае злачынства. Уладу і баярскую «памогу» гэтаму цару даводзіцца выпрошваць. Пакутай перакінуўся цяжар улады, але, учапіўшыся аднойчы, Гадуноў не можа ад яе адкаснуцца. Канчатковае развянчанне Барыс атрымаў пры канцы спектакля, калі, не вытрываўшы пакутаў сумлення, папросту ўлёгся пятамі да гледачоў, склаў рукі і абвясціў пра свой скон...

Кампазіцыя «Самазванца» мае адметную цыклічную пабудову. Першая падзея — блазенскае вянчанне Барыскі на царства — у апошняй сцэне як бы аднаўляецца: запалоханы, ашалелы Грышка апынуўся ў тым самым чырвоным мяху, з якога вытраслі ягонага папярэдніка, а на вушы насунуты той самы «манамахаў аблавух». Неўзабаве Грышка ў крывавай рызе дзетазабойцы раздзьмецца ад самазадаволення і помнікам паўстане над сваёй цацачнай Масквой... Гісторыя пра сапраўдную бяду дзяржавы дужа нагадвае пераварот, ажыццёўлены гуртам палітычна заангажаваных асобаў. На сцэне яны аднолькава безаблічныя.

Народ у прасторы спектакля Аляксея Ляляўскага выяўлены паводле законаў іканапісу — у адваротнай перспектыве: ля левага беражка рампы вакол цацачнай цэркаўкі сабраліся людзі-лялечкі, а пры задніку асталяваліся высозныя нерухомыя постаці ў белым рыззі. Нібы загадкавыя старажытныя ідалы, яны маўчаць усё дзейства.

Маленькія фігуркі лёгка паддаюцца маніпуляцыі. Разам з цэркаўкай іх венікамі змятаюць апрычнікі. З галавой схаваныя ў зрэбныя мяшкі, падперазаныя вяроўкамі з сабачымі чарапамі, яны груба нахіляюць кожную ляльку і няспешна гутараць: рэплікі народа на Дзявочым полі рэжысёр перадаў апрычнікам, і словы пра тое, што вакол плачуць, а ў іх няма слёз, набылі новы сэнс...

Маленькія фігуркі крохкія, гнуткія і такія блізкія — на адлегласці выцягнутай рукі ад гледача, а маўклівыя гмахі ў глыбіні пляцоўкі такія пагрозлівыя і загадкавыя... Маўчанне гэтых разнапланавых постацей як бы ахутвае ўвесь спектакль. Народ у такой трактоўцы адначасова і велічны, і нікчэмны. Фінал пазбаўляе глядзельную пазіцыі назіральніка: у люстэрку сцэны адбіваецца яе маўчанне і, прысаромленая ўласнай нематой, яна адчувае калі не гістарычны цяжар, дык маральны абавязак перапыніць нарэшце гэтую цішыню не аднымі апладысментамі...

1. «Самазванец». Сцэна са спектакля.
2. Уладзімір Тэвасян (Барыс Гадуноў).

Фота Сяргея Ждановіча.

На прастрэл і на разрыў

«Час second-hand (Развітанне з эпохай)» паводле Святланы Алексіевіч у Магілёўскім абласным драматычным тэатры

Жана Лашкевіч





Я шчэ за савецкім часам, калі кнігі Святланы Алексіевіч паблажліва называлі «магнітафоннай літатаратурай», з іх вынікала: нешта ў нашым жыцці не падлягае разуменню і дараванню. Наследуючы Аляхновічу, Салжаніцыну і Шаламаву, сціплая касета натавала «бясконцую колькасць чалавечых праўдаў» ад першай асобы. Каштоўнасць «магнітафоннай літаратуры» ўтварылі споведзі. У кнізе «Час second-hand (Развітанне з эпохай)» — споведзі постсавецкіх дзесяцігоддзяў.

...Цэлафан, у некалькі столак накручаны на металічныя стрыжні, утварае шырокі экран на ўсю пляцоўку і набывае падабенства з той сціплай касетай... і «смугою часу», якой зацягнута чалавечая памяць. За цэлафанам нешта варушыцца, рухаецца ў светлавым прастрэле; на яго нешта адбівае праектар, але выявы няпэўныя, разабраць можна людзей у форме, бо шыхты, галіфэ, боты... Два зэдлікі і грудкі касет ад магнітафонаў 1990-х паабапал пляцоўкі вызначаюць асяродак спектакля «Час second-hand» Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра.

На ягонай паверхні — асабістыя драмы ахвяраў рэжыму, выхавання, перакананняў. Але праз асобы персанажаў, увасобленых рэжысёрам Уладзімірам Пятровічам, паступова вылучаюцца драмы абаронцаў. Афіцэра, што за часам перабудовы страціў сваю армію і баяўся не ўбараніць сям'ю. Маці пацярпелай ад тэракта дзяўчыны — матчына любоў не мела значэння для выбухоўкі. Самой дзяўчыны, на якую «тэатр ужо не дзейнічае», бо «ніхто не дапаможа»... Чорная бездань за цэлафанам афарбоўвае гэтыя рэплікі — персанажы зазіраюць туды і жахаюцца, бо такая бездань зеўрае ў іх саміх: «Я баюся самога сябе... Я пачынаю баяцца сябе...» — прызнаецца кожны, кранаючы адвечную тэму несупадзення няпісанага чалавечага закону з законам пісаным, дзяржаўным. Куды пасунецца мяжа чалавечага, калі ў дзяржаве — калгатня, у душы — роспач, а ў руках можа апынуцца зброя?

«Мне настолькі блізкі маналог майго героя — былога вайскоўца, "расціснутага" 1990-мі, што я магу падпісацца пад кожным ягоным словам», — распавёў у інтэрв'ю Уладзімір Пятровіч і ролю вайскоўца-афганца сыграў сам — пункцірам, але з дакладнымі націскамі на паваротных падзеях; не прэтэндуючы на мастацкае асэнсаванне часу, але старанна рыхтуючы выхад артысткі Алены Дудзіч і жаночую шчырасць другога акта спектакля. Шчырасць маці, якая бярэ чужы боль, пільнуе раўнавагу сямейнага свету і нават у роспачы праменіць святло.

Алена Дудзіч — бездакорны выбар рэжысёра, бо роля вымагае вялікага асабістага ўнёску актрысы, агаленага нерва, эмоцыі «на разрыў», толькі дрэнчыцца і пакутваць можна з выключным пачуццём меры. Артыстка настолькі годная і прыгожая, што рэпліка «Я гадавалася ў глыбокім савецкім часе. Самым-самым...» перадусім выклікае здзіўленне, множыцца на захапленне і адразу абмалёўвае асобу персанажа, а мастацкі складнік ролі пацвярджае: «Дакументальны тэатр — гэта толькі тэхналогія».

Дачыненні маці з дачкой (Ірына Дунчанка), на якой таўро пацярпелай («...а я не хачу, каб на мне бачылі гэтае таўро...»), рэжысёр свядома абмяжоўвае — ад фізічных дзеянняў да праявы пачуццяў. Іх стрыманасць наструньвае залу і вымагае заўважнай эмоцыі ў адказ, калі, ратуючыся з чорнай яміны-пашчы, утворанай адзеннем сцэны пры задніку, дзяўчына кідаецца на цэлафанавы экран і разрывае яго, трапляючы ў абдымкі да маці на авансцэне. Так уз'ядноўваюцца душы...

Чацвёрты персанаж спектакля — спадзяваны жаночы «голас за сцэнай». Як бы аўтар, бо агучвае рэмаркі Святланы Алексіевіч, удакладняе абставіны дзеяння. Пры тым, што фанаграмны шэраг скупаваты (і гэта цалкам слушна), а жывыя галасы артыстаў па-за канкурэнцыяй, пакуль запіс даводзіць хіба магчымасці магнітафона... перад думкамі, якія мецьмуць гучаць на ўвесь голас: нешта ў нашым жыцці не падлягае разуменню і дараванню.

P.S. Рэжысёр Уладзімір Пятровіч мае намер працягваць працу над спектаклем «Час second-hand».

1. Ірына Дунчанка (Дачка).

2. «Час second-hand (Развітанне з эпохай)». Сцэна са спектакля.

Фота Юліі Пеплер.


1.

Пець, кахаць
і страчваць каханне

«Мой легіянер» Ксеніі Драгунскай у Гомельскім гарадскім маладзёжным тэатры

Жана Лашкевіч

Гісторыі «з жыцця Эдзіт Піяф» у тэатрах іграюць ахвотна — і мона, і сола; ягоныя цуды і скруты здаюцца невычэрпнымі, задавальняючы цікаўнасць нашчадкаў. Два моцныя складнікі гэтых сцэнічных гісторый нязменныя: голас Піяф і выявы Піяф. У спектаклі Гарадскога маладзёжнага тэатра з Гомеля і голас, і выява былі хіба часцінкамі эпізодаў, бо знайшлася спявачка, якой не спатрэбілася іх бяспройгрышная падтрымка. Яе імя — Зоя Гарына.

Зоею можна пачуць на канцэртах Гомельскай філармоніі і на пляцоўцы кавярні «Тэатральная». Зоя спявае блюз. Неяк ёй спатрэбілася тэатралізаваная канцэртная праграма, яна звярнулася па дапамогу да прафесійнага тэатральнага рэжысёра, а Якаў Натапаў не прамінуў увасобіць рызыкоўную задуму ў спектакль «Мой легіянер». Дзве актрысы дзейнічалі ад імя Піяф: адна выходзіла і выконвала песні (па-руску, самастойна зрабіўшы добрыя пераклады), другая ўвасабляла шэраг падзей і пачуццяў з партнёрам. А летась, пасля таго як Зоя — перад рашаючым выступленнем! — зламала важнецкую костку і апынулася ў інвалідным вазку, вынікнула пастаянная прысутнасць спявачкі на сцэне ў гэтым самым вазку — як вырашэнне існавання сталай Піяф. На мяжы адыходу, спакойна, адцягнена яна пазірае на свае жыццёвыя мітрэнгі і нібыта ўзважвае іх. Калі моцы не стае маўчаць — спявае. А маўчыць Зоя Гарына ў лепшых акцёрскіх традыцыях: напоўнена, асэнсавана і натуральна. Вартасць пастаноўкі Якава Натапава ў тым, што на сцэне — не чарговая гісторыя, а вытанчаная тэатральная гульня. З дыхтоўнымі дыялогамі і характарамі, накрэсленымі Ксеніяй Драгунскай. З імправізацыяй (можна, захапіўшыся, цытаваць Чэхава, а замест французскіх класічных паэтаў звяртацца да Лермантава) і ў пэўным сэнсе — непрадказальным вынікам, калі ў пралогу трое артыстаў бяруцца разважаць пра людзей і падзеі даўніх часоў. Што за легіянер, хто такі, адкуль узнік побач з Піяф? Ад яе засталася песня «Мой легіянер». Быў жыццёвы эпізод — выступленне перад вайсковымі лётчыкамі і знаёмства з Альберам Варданам. І ўсё. Нібыта неакадэмічнае, недэталёвае стаўленне да вядомай асобы Піяф артысты крытыкуюць, несвядома (паводле рэжысёра) правакуючы адно аднаго на фантазіі і паступова падпадаючы пад іх абаянне. Але перш як узляціць чырвоная заслона-фіранка на ар'ерсцэне, дзе месціцца ложак і хаваюцца ад слухачоў і сяброў, перш як неспадзяваныя каханкі сыдуцца на двубой у палкіх, пяшчотных, агідных спрэчках, артыст Юрый Зайцаў пазначыць пляцоўку-рынг: уваб'е па кутах бутафорскія дзіды-мікрафоны з круглымі навершамі. Як папераджальныя знакі. Як тычкі на гразкай дарозе. Як надмагільныя помнікі. З гэтага моманту ўсё, што кажа і робіць (пераканаўча кажа, адметна робіць!) артыстка Ірына Шапецька ў ролі маладзенькай Піяф, будзе хіба падставай альбо сілкаваннем чарговай песні.

Цікавая акалічнасць: нягледзячы на вядомую мініяцюрнасць Піяф, на ролі каханкаў рэжысёр запрасіў артыстаў амаль аднаго росту, падкрэсліўшы ў супрацьстаянні персанажаў, як жанчына стала роўняй мужчыну... чыё вычарпальнае апісанне можна адшукаць у песні «Мой легіянер». Але Юрый Зайцаў не брутальны прыгажун. Ягоная прыродная бялявасць і прасцякаватая сціпласць нават супярэчаць вобразу персанажа, які ў дзяцінстве аддаў перавагу Ваўку перад Чырвоным каптурком. Юрый Зайцаў развівае ролю, штораз пераступаючы праз нейкую слушнасць альбо пераадольваючы нейкую правільнасць, «убітыя» ў легіянера выхаваннем. Маленькую паўзу бярэ артыст у сцэне бойкі з новай знаёмай — паўзу, якая выдае згрызоты і шкадаванне, а потым — б'е паненку трэніраваным рухам, разлічана перапыняючы яе істэрыку. Ён сумленна марыць узяць шлюб з мадмуазэль, але ёй трэба неадкладна кінуць свае спеўныя заняткі. І калі пакутлівая ўмова мяняе ёй аблічча, артыст выяўляе прыкрасць, а не чаканае задавальненне. Урэшце, легіянер — мужчына, ён адказвае за свае словы. Знікаючы з яе жыцця, ён... не можа пакінуць нават надзею. І там, дзе можна было прычакаць роспачы і крыўды, Ірына Шапецька дапускае палёгку — першую, шчырую, светлую — і сум, вядома, і шкадаванне, але гэтая палёгка вызначае ўвесь спектакль: Піяф наканавана пець, кахаць і страчваць каханні. Які лёс, такі й спеў, бо «так спяваць няможна навучыць...»

1. Зоя Гарына (сталая Піяф).

2. Юрый Зайцаў (Легіянер) і Ірына Шапецька (маладая Піяф).

Фота Уладзіміра Ступінскага.


2.

Запаветнае мацярынства...

«Mater Dei. Іканаграфія адной любові» ў Нацыянальным мастацкім музеі

Святлана Пракоп'ева



1.

Экспазіцыя «Mater Dei...» сабралася з італьянскіх калекцый Акадэміі мастацтваў імя П'етраВанучы, Нацыянальнай галерэі Умбрыі, Ашчаднага банка Перуджы і Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. На ўсіх творах — вобраз Мадонны з немаўлём. Аднак гэтыя падобныя сцэны вылучаюцца вялікай разнастайнасцю. Багатая іканаграфія выявы Панны Марыі (Мадонны, Божай Маці) толькі ў нязначнай меры абавязана Евангеллям. На працягу стагоддзяў, з узбагачэннем мастацтва новым зместам, іканаграфічныя схемы неаднаразова мяняліся.

Вобраз Мадонны з немаўлём на троне, заснаваны на візантыйскіх узорах, пачаў распаўсюджвацца ў Заходняй Еўропе ў VII стагоддзі. У XII—XIII стагоддзях, падчас рэлігійнага ўздыму, выкліканага крыжовымі паходамі, шанаванне Панны Марыі стала надзвычай папулярным: той перыяд стаў эпохай культу Божай Маці.

Храналагічныя рамкі выставы ўключаюць XV—XIX стагоддзі, але асноўная частка экспанатаў звязана з Адраджэннем. У гэты час адбываецца радыкальнае абнаўленне мастацкай сістэмы, распаўсюджваюцца свецкія матывы, развіваецца партрэт, узнікае цікавасць да ўвасаблення прыроды, па-новаму, часам ледзь не ў жанравым ключы, інтэрпрэтуюцца рэлігійныя сюжэты.

Пашырэнне рэалістычнай выявы і развіццё творчай індывідуальнасці ў эпоху Адраджэння абумовілі як вольнасць тлумачэння старых іканаграфічных схем, так і з'яўленне новых, не так строга рэгламентаваных. Сярод апошніх — Панна Марыя Міласэрнасць, што ахінае грэшніка, які каецца, сваім плашчом ці стаіць на каленах перад Хрыстом на Страшным Судзе ў мальбе пра душы памерлых; Маці, Якая Смуткуе, з сямю мячамі, што працінаюць яе грудзі і сімвалізуюць сем яе жалоб, ці выяўленая з мёртвым целам Хрыста; Панна Бязгрэшнага Зачацця. З канца XVI і на працягу ўсяго XVII стагоддзя вялікай папулярнасцю карысталіся сюжэты з'яўленняў Божай Маці некаторым святым.

Увасабленне Панны Марыі, якая грудзьмі корміць немаўля, мае аналогіі яшчэ ў дахрысціянскім мастацтве. Парафразам гэтай схемы на выставе стала кампазіцыя «Мадонна з немаўлём і Іаанам Хрысціцелем» Джачынта Баканеры (1666—1746) з калекцыі Фонду Акадэміі мастацтваў імя П'етра Ванучы.

Вобраз Панны Марыі з немаўлём на троне падкрэслівае асаблівую ролю Божай Маці як знака самой Царквы, невыпадкова яна падаецца як Царыца Нябесная. У італьянскім жывапісе гэтая тэма падзяляецца на тры віды: выява Мадонны і немаўля анфас, якая прыйшла з візантыйскага мастацтва; Мадонна, што паказвае на немаўля; больш інтымны (матчын) тып, у якім Божая Маці абдымае сына.

У эпоху Адраджэння выяўленне Панны Марыі ўсё больш і больш афарбоўваецца чалавечым пачуццём, а рэлігійны сэнс змяшчаецца (асабліва ў жывапісе XV—XVI стагоддзяў) у выявах розных сімвалічных прадметаў. Яны ўвасабляюць цэлую сістэму хрысціянскай сімволікі. Сярод найбольш распаўсюджаных — яблык, плод Дрэва пазнання, які пазначае немаўля Ісуса як будучага выратавальніка роду чалавечага ад першароднага граху. Вінаград, пасудзіна для пітва ці гарлач сімвалізуюць еўхарыстычнае віно; вішня, званая райскім фруктам, — Неба; гранат — Уваскрэсенне. Птушка (часцей за ўсё шчыгол) сімвалізуе душу чалавека, якая адлятае з яго смерцю.

На выставе прадстаўлена адлюстраванне Божай Маці з постацямі святых і данатараў. У мастацтве позняга Сярэднявечча і ранняга Адраджэння гэты іканаграфічны тып быў характэрны для алтароў, дзе постаці займалі асобныя, сіметрычна размешчаныя панэлі ці створкі. У XIV—XV стагоддзях развілася адзіная выява, што атрымала назву «Святое Сумоўе», дзе святыя стаяць ці згінаюць калені ў прысутнасці Панны Марыі, якая сядзіць на троне ці стаіць на ўзвышэнні.

Вобраз Мадонны з немаўлём сустракаецца ў сцэнах Святога Сямейства (тэме, якая з'яўляецца ў хрысціянскім мастацтве даволі позна, не раней за XV стагоддзе), што ў «Духоўных гутарках» святога Францыска Сальскага разглядаецца як Зямная Троіца, адлюстраванне і зямны план Троіцы Нябеснай. Іосіф увасабляе Бога Бацьку, Ісус — Сына, пасланага ў свет, а Панна Марыя — Святога Духа. Разам са Святым Сямействам у мастацтве сталі папулярныя вы-

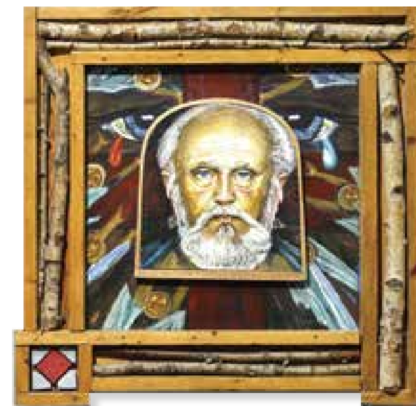
явы святой Ганны, Іаана Хрысціцеля і Лізаветы. З іканаграфіяй сюжэта Святога Сямейства ў экспазіцыі знаёмяць працы П'етра Тадэскі (працаваў у 1678), Джузэпэ Каратолі (1783—1850), Джавіта Гаравалья (1790—1835) з калекцыі Фонду Акадэміі мастацтваў імя П'етраВанучы.
Сцэна пакланення пастухоў увасаблялася мастакамі з сапраўдным і шчырым захапленнем — пачуццямі, якія прачытваюцца і на палатне невядомага творцы XVII стагоддзя, напісанага з гравюры П'етра Санці Бартолі (1635—1700) паводле арыгіналу Анібале Карачы (1560—1609), і ў гравюры Гаэтана Вашэліні (1745—1805) і Матэа Карбоні з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Храналагічна ледзь не апошнімі ў мастацтве сцэнамі, звязанымі з маленствам Ісуса, з'яўляюцца сюжэты ўцёкаў Святога Сямейства ў Егіпет і адпачынку на шляху да яго. Прыкладам гэтай іканаграфічнай схемы служыць адбітак працы невядомага гравёра XVII стагоддзя з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, выкананы паводле больш ранняй гравюры Іагана Садзелера I (?) (1550—1600), ці Жака Кало (?) (1592—1635) паводле арыгінала Федэрыка Барочы (1526/1535—1612).
Значную частку экспазіцыі складалі працы з італьянскіх збораў. Заснаваная ў 1573 годзе Акадэмія мастацтваў імя П'етра Ванучы працягвае сваю адукацыйную дзейнасць, адначасова валодаючы багатай калекцыяй твораў мастацтва. Сярод экспанатаў выставы — малюнкі былых вучняў Акадэміі, створаныя ў першай палове XIX стагоддзя.


2.


4.


3.

1. Невядомы мастак. Тасканскі паслядоўнік Перуджына. Мадонна з дзіцем і святымі Іаанам Хрысціцелем і Марыяй Магдаленай. Дрэва, алей. 1501—1510. З калекцыі Ашчаднага банка Перуджы.
2. Невядомы ўмбрыйскі мастак XV стагоддзя. Мадонна з дзіцем. Дрэва, тэмпера. З калекцыі Фонду Акадэміі мастацтваў імя П'етра Ванучы, Перуджа.
3. Невядомы мастак XVII стагоддзя. Мадонна з дзіцем. Палатно, алей. З калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.
4. Невядомы мастак XVIII стагоддзя. Мадонна з дзіцем і Іаанам Хрысціцелем. Медзь, алей. З калекцыі Фонду Акадэміі мастацтваў імя П'етра Ванучы, Перуджа.



На разломах **эпохі**

**«Летапіс часу»
Уладзіміра Стальмашонка
ў Нацыянальным мастацкім музеі**

Барыс Крэпак

Амаль трыццаць гадоў таму Уладзімір Стальмашонак падарыў мне свой альбом з надпісам: «Дарагому Барысу на памяць пра дні і гады "бітваў" у сценах Саюза мастакоў (і наогул). Жадаю табе быць, як заўсёды, самім сабою, добрым, жывым, мудрым — гэта па мне! Твой Валодзя». Сапраўды, у гады яго спеласці і маёй маладосці нас многае звязвала: погляды на мастацтва, імкненні радыкальна «асвяжыць» выяўленчую культуру, якая тады, у канцы 1960-х, і потым — у 1980-я, з цяжкасцю выходзіла з застою і з пераменным поспехам спрабавала вызваліцца з путаў замшэлага і цяжка паміраючага сацрэалізму.

Тады нам здавалася, што маладосць вечная... Я памятаю Валодзю яшчэ з ленінградскага «туманнага юнацтва», калі ён, абараніўшы ў «Рэпінцы» дыплом пра маладых будаўнікоў роднага Мінска, вярнуўся ў беларускую сталіцу і пачаў з натхненнем рэалізоўваць незразумелыя для абывацельскага погляду задумкі і праекты ў станковым і манументальным жывапісе. З арыгінальнага партрэта Якуба Коласа (у 1952–1953-х мастак паспеў памаляваць паэта з натуры) пачаўся актыўны шлях маладога творцы.

Менавіта гэты партрэт, які даўно стаў хрэстаматыйным, адкрываў выставу ў Нацыянальным мастацкім... Я ішоў па музейнай галерэі і ўспамінаў, як практычна на маіх вачах адно за адным з'яўляліся палотны Стальмашонка. Сваёй «экстравагантнай» пластыкай і незвычайнасцю вобразаў яны бянтэжылі не толькі членаў выстаўкамаў, але і вопытных прафесіяналаў. Як можна, абураліся яны, так «псаваць вобраз вялікага правадыра»? У карціне гаворка ішла пра наведванне Леніным і Крупскай маскоўскага інтэрната ВХУТЕМАСа 21 лютага 1921 года. Мастак па-дэкаратыўнаму ярка напісаў групу вясёлых студэнтаў з такімі ж вясёлымі Леніным і ягонай жонкай — без усялякай пафаснасці. Ён ліквідаваў той п'едэстал, без якога ніхто з мастакоў тады не абыходзіўся, калі звяртаўся да Ленініяны.

На выставе можна было ўбачыць гэтае ды іншыя палотны таго і больш позняга часу: «Слова пра Беларусь», «Славутасці Беларусі», «Народныя камісары БССР», партрэты Рыгора Шырмы, Максіма Гарэцкага, Максіма Багдановіча, Пятра Альсміка, дзеда Талаша, якія і сёння глядзяцца сучасна. Была прадстаўлена і частка серыі партрэтаў магнацкага роду ВКЛ — Радзівілаў. Над тым цыклам мастак натхнёна працаваў больш за дзесяць гадоў. Стальмашонак, гэты нястрымны, энергічны чалавек, заўсёды ў сваёй творчасці імкнуўся знайсці нешта новае і ў тэматыцы, і ў вобразна-стылістычнай пластыцы, спалучаючы жывапіс з разьбой па дрэве, аплікацыяй, калажам, народным арнаментам, дабаўляючы тэксты на рамы карцін.

Заключным акордам экспазіцыі стаў «Аўтапартрэт» 1993 года. Вобраз-сімвал. Вобраз-рэальнасць. Бег часу. Стан душы. Прастора вечнасці. Час адкрытых магчымасцей. Ахматаўскае «Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет...» — паслямова да расповеду пра жыццё жывапісца. Тут — мастацтва са складанай структурай, дзе важную вобразную ролю адыгрывае і нязвыклае дэкаратыўнае афармленне падвойнай драўлянай рамы з выкарыстаннем натуральных бярозавых ствалоў...

Другая палова выстаўкі была камерная па сваім характары і ўяўляла сабой натурныя акварэлі, пастэлі, малюнкі алоўкам, пяром і фламастарам, хуткія зарысоўкі — усё, што бачыў мастак у час вандровак па Беларусі і замежных краінах. Своеасаблівы дарожны выяўленчы дзённік, бо Стальмашонак жыў паводле лацінскага афарызму: «Nulla dies sine linea» (ні дня без лініі). Аднойчы на пытанне, што ён думае пра будучыню Беларусі, Уладзімір Іванавіч адказаў: «Мы, беларусы, рушылі ў вялікую ды нялёгкую дарогу, каб пабудаваць незалежную дзяржаву. На кожным шляху шмат прыпынкаў і паваротаў, бар'ераў ды ўхабаў, і мы павінны іх пераадольваць. Ёсць, ёсць маякі, што асвятляюць нам дарогу. Яны найперш у духоўнай прасторы, выпраўляюць нас у далейшы шлях, умацоўваючы сілы. У будучыні — дабро. У будучыні — нашы крылы. Але трэба ведаць і любіць сваю мінуўшчыну, калі яна з'яўляецца з пражытых глыбінь. Інакш — нельга...»

Хіба гэтыя мудрыя словы мудрага мастака не гучаць надзённа і сёння?





1. **Максім Гарэцкі. Палатно, тэмпера. 1983.**
2. **Мужчынскі партрэт. Зона. Чарнобыль. Палатно, алей, дрэва, папера, дрот. 1996.**
3. **Аўтапартрэт (Аўтакрыж). Палатно, тэмпера, алей, дрэва, калаж. 1993.**

Ню і што?

Выстава «Авантура» ў Цэнтры сучасных мастацтваў

Сафія Садоўская

Больш за сотню карцін у жанры ню аўтарства каля пяцідзесяці беларускіх творцаў лучыць імя Андрэя Плясанава, які замовіў іх для сваёй калекцыі.

У нейкай ступені звяртацца да жанру ню цяпер — сапраўды авантура. Яго гісторыя пачынаецца там жа, дзе і гісторыя чалавецтва, і за гэты час практычна ўсё, што можна было сказаць пра аголенае цела, ужо выказана. Кожны гістарычны перыяд мае свае асаблівасці ў інтэрпрэтацыі аголенасці, і найноўшае мастацтва не выключэнне. Але на першы план выходзіць не прага цялеснай прыгажосці, а, хутчэй, актуалізацыя праблемы ўспрыняцця цела як такога — свайго, чужога, рэкламнага, мадэльнага, натуральнага. Мастакі ставяць эксперыменты над сваім целам (Сідні Шэрман, Марына Абрамавіч) альбо ўвасабляюць сапраўдную, не абцяжараную чаканнямі і сацыяльнымі ўмоўнасцямі натуру (Люсьен Фрэйд, Джэні Савіль).



1.

Афіша «Авантуры» запэўнівала: глядач убачыць на палотнах авангард + аголенасць. Гэтае матэматычнае спалучэнне кірунку і жанру крыху насцярожыла, але абмежаванні гаспадара калекцыі былі не толькі ў дакладным памеры прац. Спроба зрабіць зрэз арт-авангарда ў межах аднаго жанру — паказнік таго, з якой групай мастакоў працаваў Андрэй Плясанаў. Экспазіцыя выставы складалася з работ, падпісаных вядомымі імёнамі, а таксама з твораў, чые аўтары зрэдку з'яўляюцца на публічным гарызонце беларускага арту. Сітуацыя, дзе ўсе знаходзяцца ў роўных умовах — памер, тэма, нават тэхніка, аднолькавы падыход у экспанаванні твора, — так ці інакш вымушае гледача параўноўваць, ацэньваць. І Плясанаў, магчыма, меў самыя добрыя намеры, аднак зрабіў мастакоў закладнікамі гледача. Куратар «Авантуры», ён апрыёры пазбавіў магчымасці інтэрпрэтаваць калекцыю як жывую субстанцыю, дзе ролі размяркоўваюцца ў залежнасці ад пляцоўкі і аўдыторыі. Пры ідэнтычных умовах нават слабое звяно ланцуга застаецца звяном, якое нельга схаваць.

Бадай што, маё меркаванне пра жывапісныя палотны «Авантуры» прадыктавана ўласным бачаннем жанчыны. Ці не прайшлі часы, калі яна была толькі музай, аб'ектам сузірання? Сёння паненкі не хаваюць сваёй схільнасці знаходзіць прыгажосць у мужчынскім ню, аб'ектыўна ацэньваюць і жадаюць уплываць на праблему ўспрымання аголенага цела. І таму ў пэўнай ступені іранічны і дэкаратыўны (нават у сэнсавым плане) падыход да выяўлення аголенасці змушае мяне рабіць выснову: рэдкі мастак паставіўся да тэмы сур'ёзна. Цела, несумненна жаночае, намалявана як аб'ект пажады: круглявыя азадкі, какетліва падкрэсленыя ножкі і вусны — эратызм не самага высокага гатунку.

Жанр ню мае на ўвазе малюнак любога аголенага цела — мужчынскага, жаночага, маладога, старога. Як было б цікава ўбачыць цела пажылога чалавека, жывы ландшафт часу, ці цела мужчыны, які не хавае сябе, цела чалавека ў агульным яго ўспрыняцці. Шчыры ў выказванні і трапны ў абазначэнні роляў твор Артура Клінава. Ён «агаліў» тэму цалкам праз дэманстрацыю жанчыны-лялькі ў руках мужчыны-мастака. Усяго толькі лялька, аб'ект для гульняў у мужчынскім свеце, авантура ў чыстым выглядзе.

Жаночае бачанне несумненна адрозніваецца ад мужчынскага. Погляд гледача скіроўваецца не толькі на абалонку, але чапляе больш глыбокія пласты, звязвае з целам асобу. Дзівосна дакладныя для такога ўспрыняцця працы Людмілы Русавай. Трыпціх яе аўтарства распавядае пра пераўтварэнне аголенай жанчыны ў слімака.



2.

Безабароннае жаночае цела сціскаецца пад позіркамі публікі, згортваецца ды, у рэшце рэшт, хаваецца ў ракавіну. І толькі вочы глядзяць на нас з-пад панцыра: «Вы яшчэ тут?»

Вольга Сазыкіна ў сваёй экспанаванай працы таксама прыкрывае цела вонкавым аб'ектам — кракадзільчыкам.

Выбітныя на фоне эратычнай падачы выявы гераінь на карцінах Генадзя Хацкевіча, дзе роля багіні дамінуе над аголенасцю і распранутасць робіцца натуральнай, не выклікае пытанняў. Адам Глобус звярнуўся да гэтай жа тэмы з іншага ракурсу: яго багіні — сучасныя палеалітычныя венеры. Адваротны бок трактоўкі жаночага цела — прыземленасць, натуральнасць — падкрэсліў Віталь Чарнабрысаў. Ён прывязаў ню да сапраўднасці, а не да мужчынскіх мараў пра яго.

Апраўдаць калекцыю ўдзелам геніяў беларускага мастацтва не атрымалася. Авантура засталася авантурай — сумнеўнай справай з хісткай надзеяй на поспех. Але аддамо належнае: назва выставы папярэджвае, што да гэтага ніхто нават не збіраўся ставіцца сур'ёзна.

1. Артур Клінаў. *. Алей. 1999.**
2. Людміла Русава. *. Алей. 2000.**

Дзве выставы Алеся Цыркунова

Ветка — Гомель

Ларыса Раманава



Алесь Цыркуноў. Заступніца Беларусі Еўфрасіння Полацкая. Алей. 2014.

У філіяле Веткаўскага музея стараабрадніцтва і беларускіх традыцый імя Фёдара Шклярава ў Гомелі праходзіла выстава «Два мастакі: размова праз гады. Алесь Цыркуноў — Фёдар Шкляраў», і ў гэты ж дзень у Веткаўскай раённай бібліятэцы распачала сваю працу экспазіцыя Алеся Цыркунова «Маленне пад зорным небам».

Алесь Цыркуноў звязаны з Веткай лёсам: з 1960 па 1964 гады выхоўваўся тут у дзіцячым доме. Адкрыццё выстаў разварушыла ўспаміны пра лета 1975 года — час, калі малады творца працаваў над карцінай «Веткаўчанін». «Спатрэбіўся дваццаць адзін дзень месяца ліпеня. Штодня, па 15-17 гадзін напружанага творчага працэсу, ад раніцы да заходу, а там — купанне ў Сожы, быццам маленне пад зорным небам…» — згадвае мастак.

У цэнтры гомельскай выставы, адзін насупраць аднаго, — аўтапартрэты Алеся Цыркунова і Фёдара Шклярава. Гэтых асоб звязвае вялікая ўвага да драбніц жыцця, імкненне спасцігнуць яго сутнасць.

У Веткаўскай раённай бібліятэцы былі выстаўлены новыя творы Алеся Цыркунова: партрэты беларускіх паэтак, трыпціх «Заступніца Беларусі Еўфрасіння Полацкая» і іншыя. Уражваюць светла-сіні, блакітны, фіялетавы — асноўныя фарбы фону, на якім напісаны вобразы. Гэта колеры таго часу (пачатак дня і яго заканчэнне, мяжа дня і ночы), калі прамаўляюцца словы малітваў.

Пры стварэнні партрэтаў Еўфрасінні Полацкай, Алаізы Пашкевіч, Ларысы Геніюш, Дануты Бічэль мастак карыстаўся насычанымі фарбамі палітры. Жанчыны паказаны ў маладым узросце. Па словах Алеся Цыркунова, у аснове яго работ — правобразы хрысціянак-пакутніц: Сафіі і яе дачок Веры, Надзеі, Любові. Жыццё айчынных паэтак сталася вялікай малітвай за Беларусь. Зрэшты, у кожнага сапраўднага песняра ёсць твор, названы «Малітвай». «Малюся я гэтаму сонцу на небе…» — прамаўляў Янка Купала.

Ёсць намоленыя іконы.

Ёсць намоленая творчасць: жывапіс Алеся Цыркунова, жывапіс Фёдара Шклярава — яркае сведчанне пра харство і красу жыцця.

«Тыпалогія. Калегія. Спіс»

Новы выпуск часопіса «Imbalance»

Любоў Гаўрылюк



Пабачыў свет новы выпуск інтэрнэт-часопіса «Imbalance» — незалежнага перманентнага даследавання сучаснай беларускай фатаграфіі. «Незалежны» ў дадзеным выпадку азначае, што часопіс створаны прыватнай асобай — Аляксандрай Салдатавай, ёю робіцца і фінансуецца.

За мінулы год выйшлі чатыры нумары: «Месца і час», «Правінцыя», «Людзі», «Партфоліа (свабодны выбар)». Сёлета — «Тыпалогія. Калегія. Спіс».

Мне блізкая думка пра тое, што нельга адмежаваць тэатр ад музыкі, літаратуру ад кінематографа, архітэктуру ад фатаграфіі, а ўсё гэта разам — ад філасофіі і матэрыяльнай культуры.

У гэтым метатэксце ёсць і ўнутраныя пляцоўкі: на фатаграфічнай цяпер жыве не толькі салоннае фота, але і маладое творчае. Нават юнае ў разуменні свайго часу і яго актуалій.

Істотна, каб на якасць праектаў уплывалі эсэ аўтараў: на думку арганізатара, творцы павінны ўмець распавесці пра сваю фатаграфію куратару і гледачу.

Важная прэзентацыя кожнага нумара: фатографы выказваюць — візуальна і вербальна — вельмі асабістыя рэчы, расказваюць пра тое, як складаецца праца. Выслухоўваюць наіўныя і крытычныя пытанні. Аўтары павінны разумець, як іх праект успрымаецца ў публічнай прасторы.

Па сканчэнні года да працы ў рэдакцыі часопіса Аляксандры Салдатавай далучыліся яшчэ Максім Дасько і Вольга Бубіч.

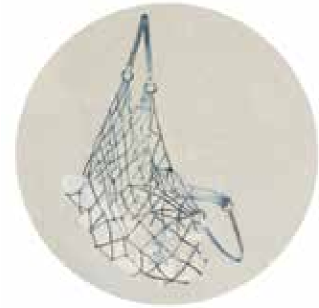
Паколькі для людзей, якія працуюць з выявай, вырашальным фактарам становіцца графічная канцэпцыя, дазволю сабе ўспомніць назву эсэ філосафа Эміля Чарана — «Стыль як шанец». Лапідарнасць «Imbalance» дае яму магчымасць быць пазнавальным, нават уключна з сінтаксічнымі памылкамі і хібамі. А можа, і з нябачным акцэнтам на іх.

За першы год часопіс сабраў цікавы архіў фатаграфічных праектаў і інтэрв'ю. Што тычыцца статыстыкі, то і лічбы ўтрымліваюць прынцыповы момант: імёнаў маладых фатографаў, практычна дэбютантаў, ужо 16. Новых праектаў прадстаўлена 17, за год — гэта шмат. Хай яны невялікія і адабраны для публікацыі куратарам — з адпаведнай оптыкай ды ацэнкай, але і такі анонс для аўтара вялікай задумы будзе карысным. Або падштурхне да гэтай задумы ці спыніць. Для балансу — на ўсіх узроўнях — вельмі плённа.

«Танец ветру»

Выстава
Ілоны Касабука
ў Нацыянальным мастацкім музеі

Паліна Піткевіч



Ілона Касабука. Белыя ракавіны ўспаміnaў. Алей. 2014.

Мудрыя японцы вылучаюць чатыры ўвасабленні прыгажосці: у натуральнасці, старэнні і тленнасці (сабі), у паўсядзённасці, сціплай беднасці і адзіноце (вабі), у першароднай недасканаласці і стрыманасці (сібуй), а таксама ў недаказанасці, намёку (югэн). Тое, што мы лічым нявартым любавання, усходнія людзі прымаюць за прыгожае. Але адрозненняў у нашых светапоглядах не так шмат, як можа падацца.
У творах мастачкі Ілоны Касабука — Усход. Працы выставы «Танец ветру» па сюжэтах і манеры выканання блізкія да японскай жывапіснай традыцыі. Паводле куратара Наталлі Сяліцкай, яны «спалучаюць у сабе эстэтыку мадэрну, японскай гравюры укіё-э (увасабленне момантаў штодзённага жыцця) і традыцыі еўрапейскай акадэмічнай школы жывапісу». Такім чынам, канцэпцыя экспазіцыі грунтуецца на пошуку points-of-contact японскага і індывідуальна-аўтарскага ў карцінах Ілоны. Колькі месяцаў таму ў суседняй зале музея віселі сапраўдныя японскія гравюры са збору Эрмітажа. Мастачка прызнаецца: шкада, што яе выстава «прыпазнілася». Атрымалася б цікава: яе працы, а праз сцяну — двухсот- і трохсотгадовыя творы Харунобу, Хакусая, Хірасігэ.
Гаворка нездарма пачалася з пералiку японскіх катэгорый прыгожага. Як падаецца, праяўленні дзвюх з іх — вабі і югэн — асабліва заўважныя ў працах Ілоны Касабука. Паўсядзённаць і недаказанасць. Пазбаўленыя штучнай дакладнасці няпэўныя адбіткі сённяшняга дня... Асобныя, не самыя яскравыя, але простыя і знаёмыя кадры з несупыннай кінастужкі вялікага жыцця.

«Выпадковасць»

Выстава Аляксандра Забаўчыка
ў Мемарыяльным музеі-майстэрні імя Заіра Азгура

Паліна Піткевіч



Аляксандр Забаўчык. Андрэй. Акрыл. 2008.

Выстава Аляксандра Забаўчыка патрапіла ў музей Заіра Азгура пасля еўрапейскага турнэ з затрымкай у некалькіх сталіцах. На Радзіме экспанавалася не поўнасцю: у маленькай, свабоднай ад манументаў зале мінскага музея-майстэрні змясціліся ўсяго трынаццаць прац, ніводнай — вялікага фармату.
Скарацілася і назва: складанае выказванне са значэннем працэсуальнасці ды шляху «Ад прагматызму Малевіча да боскай выпадковасці» ператварылася проста ў «Выпадковасць». У іншых умовах можна было б убачыць у гэтым акт планамернага адаптавання. Найменне выставы, акрамя асноўнага значэння, набывае — выпадкова-заканамерна — іранічную канатацыю, але і самаіранічную таксама. Першае, непасрэднае значэнне поўнай назвы запрашае параўнаць два карэлюючыя мастацкія полюсы (прагматызм Малевіча vs. боская выпадковасць) як адносна адзінкавага — творчасці Аляксандра Забаўчыка, так і ў маштабах мадэлі развіцця жывапіснага авангарда ўвогуле. Затое «ўсечаны» варыянт пераносіць акцэнт на аўтарска-філасофскую падаплёку экспазіцыі, што гучыць праз цытату Далай-ламы XIV, вынесеную ў апісанне выставы. Сутнасць думкі: выпадковасць — ілюзія, усё звязана з усім і праз гэта — трывалае і гарманічнае.

«Дыялог»

Выстава Аксаны Еўдакіменка
ў галерэі «Мастацтва»

Святлана Строгіна



Аксана Еўдакіменка. Дыялог. Алей. 2014.

Асаблівасці стылістычнай манеры маладой магілёўскай мастачкі Аксаны Еўдакіменка — аб'яднанне неспалучальнага, дасягненне цэльнасці супрацьлегласцей, прывядзенне да вобразнага адзінства розных творчых пластоў твора.
Жыццё чалавечага духу — сваю галоўную тэму — Аксана раскрывае праз разнастайныя аспекты. У працы «Дыялог» з лёгкай іроніяй паказвае прызначэнне маскі і здольнасць чалавека ўжывацца ў яе настолькі шчыльна, што яна прырастае да твару. Грань рэальнасці саслізгвае, знікае пазнавальнасць сапраўднага «Я», сілы душы трацяцца на існаванне самой маскі.
Архітэктурныя кампазіцыі з храмамі заўсёды падсветлены містычным адценнем. Пачуццё сакральнасці Аксана ўзмацняе праз колеравы і кампазіцыйны лад карціны.
Жаночыя вобразы адзначаны асаблівай лірыка-фантастычнай афарбоўкай. Аголеная натура ў працах «Прадчуванне», «Русалка», «Бязважкасць» — зашыфраваны код, гульня ўяўлення, дзе вобраз лёгка стасуецца з абстракцыяй, пераўвасабляючыся праз уласнае «Я».
Са сплаву рэальнага і абстрактнага мастачка стварае новую рэальнасць, асабліваe адчуванне жыццёвасці, адрознае ад звыклых будняў... Арыгінальнасць менавіта такога вобразнага вырашэння вызначае незвычайны індывідуальны стыль Аксаны Еўдакіменка.

Наталля Агафонава

Таццяна Логінава. Жанчына з кінакамерай



Звычайна пра аператарскае майстэрства кажуць агульнымі стандартнымі фразамі, канстатуючы жывапіснасць ці графічнасць манеры. Насамрэч атаясамленне кінакамеры з пэндзлем – прыгожая метафара. Візуальная пластыка рухомай экраннай выявы ствараецца ў выніку яднання фізікі з лірыкай. Пра тэхналогію і мастацтва, «фокуснікаў» ды «кампазітараў» мы размаўляем з выдатнай беларускай кінааператаркай, лаўрэаткай Дзяржаўнай прэміі СССР, пераможцай і дыпламанткай шматлікіх кінафестываляў Таццянай Логінавай.

Хоць вы і прасілі не засяроджвацца на «Дзікім паляванні караля Стаха», але рэжысёра Валерыя Рубінчыка абысці не ўдасца — дакладней, ваш з ім кінадуэт. Мяне заўсёды здзіўляе, як вы глядзіце кіно. Шчыра суперажываеце і лёгка трапляеце ў эмацыйную плынь? Здаецца, вам павінны кідацца ў вочы аператарскія вынаходніцтвы ці пралікі. Прафесійная дэфармацыя — прэпараваць кадр...

— У фільм паглыбляюся цалкам — сачу за сюжэтам, развіццём канфлікту. І толькі пасля думаю: як гэта знята? Сядаю глядзець наноў. Але звычайна хутка губляю халодны прафесійны падыход. Аднойчы была ў такім захапленні ад карціны Дзмітрыя Зайцава «Франка — жонка Хама» (1990), што нават сумку забылася ў тралейбусе...

Калі вы прыйшлі ў кіно, на ўвесь СССР было толькі чатыры «кабеты з кінакамерай»...

— Маргарыта Піліхіна, майстар, у якой вучылася, не стамлялася паўтараць, што жанчына-аператар павінна ведаць больш і ўмець рабіць у сто разоў лепш, бо мужчыны-кінематаграфісты нават дробных хібаў не даруюць.

Тады здымаць фільм было нават фізічна цяжка — з-за груваcткага абсталявання. Плюс пастаянныя экспедыцыі. Кіно станавілася жыццём.

— Калі цікава, дык нічога не цяжка. Важна, каб рэжысёр дакладна тлумачыў, што хоча ўбачыць у выніку. Каб здолеў «насыціць» мяне. Ніколі не здымала фармальна — абы адпрацаваць змену. Без натхнення — здаралася. Гэта таямнічым чынам адбіваецца потым на экране.

Тады кадры атрымліваюцца нежывыя, у іх няма паветра. Але вернемся да пачатку вашай творчай біяграфіі. Вы вырашылі стаць аператарам яшчэ школьніцай...

— У 1946-м мы пераехалі з Масквы ў Асецію, бо тату накіравалі намеснікам дырэктара на Паўночна-Каўказскую кінастудыю. Ён арганізаваў гурток кінааматараў, які наведвалі хлопчыкі і... я. Але бацька ставіўся да мяне скептычна, хоць сам навучыў фатаграфаваць і мяне, і маму. Гэта абражала і адначасова ўмацоўвала ўнутраны пратэст. Калі напрыканцы школы сказала, што хачу ва ВГІК на аператарскі, бацька прымусіў паступіць у педагагічны інстытут.

І як вы выскачылі з той «пасткі»?
— Наўмысна заваліла экзаменацыйную сесію.
Але бацька не адступаўся...
— На гэты раз пайшла ў горна-металургічны інстытут. На курсе толькі юнакі ды я... Хадзіла на лекцыі і нічога не разумела. Мне нават далі двух асістэнтаў, але не дапамагло. Бо ўпарта займалася «не тым» — шмат фатаграфавала, ночы праводзіла з кнігамі па мастацтве. Абвясціла дэкану, што паеду паступаць ва ВГІК. Ніхто не верыў. Паступіла з трэцяй спробы. Апошнім разам абітурыенцкія выпрабаванні прайшла выдатна. Мае фота былі лепшымі на курсе: нацюрморт, партрэт, пейзаж, рэпартаж. Выкладчыкі іх потым са студэнтамі аналізавалі. Але раптам (ужо пасля залічэння) «выбухнула» медыцынская даведка, у якой быў адзначаны астыгматызм. «Аднавокія аператары нам не патрэбныя!» — так мне патлумачылі.
Парадаксальна, але аператар менавіта адным вокам працуе, тым, якім глядзіць у аб'ектыў.
— Пачаліся заняткі, а я зноў вырашала праблему прафесійнай прыдатнасці. Адчувала сябе нібы стэпавы воўк.
Вы паступілі ў майстэрню Аляксандра Гальперына...
— Ён чытаў агульныя лекцыі. Сапраўдны энцыклапедыст! Прафесіі ж нас вучылі ў малых групах. Марыла патрапіць менавіта да Маргарыты Піліхінай, але ў такое шчасце не верыла. І яна мяне выбрала...
Дасюль захоўваеце піетэт і пяшчоту да свайго настаўніка. Але ж студэнт аператарскага факультэта вывучае фізіку, хімію, механіку...
— Было цяжка, але цікава. Спачатку займаліся выключна фатаграфіяй, а кінематографам з 2-га курса. Першы раз стужку ў кіназдымачны апарат зарадзіла навыварат і засмуцілася. Але Піліхіна падбадзёрыла: «Вось і добра! Больш ніколі такой памылкі не зробіш».
І вы завялі адмысловы сшытак работы над памылкамі.
— Больш за тое — з'ехала з інтэрната. Бо якая там вучоба! Адно прыватнае жыццё. Я ж была апантаная. Штудзіравала жывапіс, фота — кампазіцыю, колеравую гаму, светлавы малюнак. Паралельна чытала мастацтвазнаўчыя манаграфіі і артыкулы з аналізам твораў. І ніколі не вучылася на дрэнных фільмах, як тое раіў тагачасны рэктар.
У выніку атрымалі прыз за лепшую аператарскую работу на фестывалі студэнцкага кіно ВГІКа.
— За дыпломную карціну «Як мера і прыгажосць скажуць...» — каляровую, шырокаэкранную, дакументальную.
Маргарыта Піліхіна навучыла да кожнай стужкі шукаць ключ, які вызначаў бы выяўленчую стылістыку фільма і наогул яго паэтыку.
— Заўсёды адштурхоўваюся ад жывапісу. Калі эстонскі рэжысёр Арва Іха запрасіў працаваць над карцінай «Назіральнік» (1987, спецыяльны прыз на Міжнародным кінафестывалі маладога кіно ў Турыне), прапанавала абапірацьца на манеру амерыканскага мастака Эндру Уаета: лаканізм кампазіцыі, стрыманасць каларыту.
У «Назіральніку» драма адбываецца ў метафізічнай прасторы. Два персанажы — быццам на краі свету, па-за межамі цывілізацыі.
— Здымалі на выспе ў абсалютным зліцці з прыродай.
Свінцовае мора, камяністае ўзбярэжжа, самотныя сосны. Цеплыню дадаюць толькі целы...
— У галоўнай ролі пачала здымацца Ніна Русланава. Яна геніяльна распраналася перад камерай. На жаль, узніклі вытворчыя перашкоды і ў фільм узялі іншую актрысу.
Арва Іха — перадусім аператар і мастак...
— І меламан. Мы з ім «Дон Жуана» Моцарта слухалі з партытурай.
Не выхопліваў камеру падчас здымак?
— Аднойчы закамандаваў — стаў камеру сюды! Але я рашуча параіла яму займацца рэжысёрскай справай. Увогуле потым дзякаваў за натхненне.
Вы здымалі беларускі фільм «Анастасія Слуцкая» (2003), дзе рэжысёрам выступаў вядомы аператар Юрый Ялхоў.
— На жаль, з ім у нас не атрымалася творчага кантакту.
Бывае, рэжысёр так давярае аператару, што можа калі-нікалі нават не з'явіцца на здымкі.
— На маім прафесійным веку такога не здаралася. Прынамсі Валерый Рубінчык заўсёды быў побач. Аднойчы тэлефануе ўначы і пытаецца: «Ці трапілі ў кадр аскепкі шклянога кубка, які разбіўся?»
Вы яго супакоілі... Сёння можна вынік адразу ўбачыць на маніторы і выправіць. Эпоха цэлулоіду скончылася ў мінулым стагоддзі.
— Тады не было відэакантролю. Адзнятыя матэрыял адпраўлялі на праяўку ў лабараторыю «Мосфильма». Чакалі некалькі дзён. На аператары ляжала вялікая адказнасць. Здымалі па адным дублі — стужка ж лімітаваная, звышкаштоўная! Тым больш — маркі «Кодак». Аднойчы мой асістэнт па фільме «Юнацтва генія» паклаў негатыў у каробку, з якой елі плоў, — талерак не было. Дарэчы, прадбачліва абгарнуў стужку ў паперу ды цэлафан і адаслаў у Маскву. Там адкрылі гэтую «тлустую» пасылку ды жахнуліся... На шчасце, матэрыял не пашкодзіўся — нічога не давялося пераздымаць.
Цяпер кіно — індустрыя, канвеер. Тым не менш для аператара галоўным апірышчам застаюцца «кропка» і «святло».
— «Кропка» — гэта ракурс. Выбіраем натуру. Потым пачынаецца ўжыванне ў інтэр'ер ці пейзаж. Разважаю, куды ставіць камеру. Вызначаю, адкуль падае і як працуе святло. Штосьці трэба адчуць... Словамі не перадасі.
«Там было чароўнае святло» — сакраментальны сказ пра фатографа і кінааператара.
— Святло можна зрабіць кантрасным ці мяккім. Але ў павільёнах шмат абмежаванняў — нельга паставіць прыборы, куды хацелася б. А вось у натуральным інтэр'еры заўсёды разумееш характар святла. Яго можна ўзмацніць спецыяльнымі лямпамі. Ды толькі інтэр'ерныя сцэны цяжка сумяшчаць з эпізодамі, якія здымаюцца ў павільёне.
Пасля «Дзікага палявання...» (1979) Слава Ягораў, таленавіты аператар і аўтар прафесійна адточаных артыкулаў пра выяўленчую стылістыку фільма, сказаў мне: «Ты выдатны "кампазітар", а са святлом трэба яшчэ працаваць». Кампазіцыя — гэта трэнаж. Напрыклад, агульны план вымагае абсалютнай дакладнасці і чысціні. А буйны план акцёра патрабуе канкрэтнага светлавога малюнка. Каб, напрыклад, «падкрэсліць» вочы...
Рух камеры можа «псаваць» кампазіцыю кадра, выбіваць з рэзкасці аб'екты.
— Сачу менавіта за кампазіцыяй: каб у кадр не трапіла нічога чужароднага, каб тэмп захоўваўся. Побач працуе асістэнт па фокусе — змяняе рэзкасць, і дынамічная выява не «затуманьваецца». На «Вянку санетаў» (1976) не было ніводнага браку па фокусе — Уладзімір Лагвіновіч ажыццяўляў найскладаныя панарамы. А вось працаваць з трансфакатарам (*аб'ектыў з пераменнай фокуснай адлегласцю — Н.А.*) — гэта маё! Еду па рэйках з камерай на калясцы і ў дадатак вяду

трансфакатар — набліжаю ці аддаляю прадметы, твары. Супер!

Вашае захапленне асабліва відаць у «Юнацтве генія» (1982), фільме, дзе заўважаеш пластычныя лігі — ад буйнога да агульнага планаў і наадварот. Гэтую стужку пра Авіцэну здымалі з рэжысёрам Эльёрам Ішмухамедавым ва Узбекістане.

— То прыпыняліся, то ўзнаўлялі працу. То рэжысёр губляў цікавасць да стужкі, то мастак не паспяваў...

Фільм атрымаўся кінагенічным. Ведаю, вы крытычна ставіцеся да такога вызначэння. Але ж сапраўды — і горы, і кавыль, і агонь, і дождж. Батальная сцэна з коньмі, усходні танец, водныя «карагоды». Проста свята фарбаў на экране! Чаго не скажаш пра «Дзікае паляванне...».

— Там, наадварот, пазбягалі яркіх акцэнтаў. Імкнуліся да манахромнага адлюстравання: фарбавалі дэкарацыі ў шэры колер, зімовыя пейзажы рабілі нібы сакавіцкімі, выцвілымі. Увогуле трымаўся срэбрана-шэры, срэбранаблакітны тон.

Ці не «паглынае» аператар мастака пры стварэнні вобразнай архітэктонікі фільма?

— У кіно рэжысёр, мастак і аператар — часткі аднаго цэлага. Тут павінна быць арганічнае супадзенне, бо ў фільме мае значэнне кожная дэталь і кожны складнік. Перад тым, як выходзілі на пляцоўку, распрацоўвалі агульную рэжысёрскую эксплікацыю. Потым рабілі дэталёвую раскадроўку кожнага эпізода — прадумвалі мізансцэны, траекторыі руху персанажа.

То-бок спачатку стварaеце падрабязную партытуру. Гэта істотна?

— Ніякіх імправізацый! Калі ўвечары з рэжысёрам папрацуем, «запускаецца» мой разумовы працэс, які не спыняецца. Увесь час узнікаюць ідэі — калі я нешта прыбіраю, гатую вячэру, рыхтуюся да сну. Такая засяроджанасць, сканцэнтраванасць вельмі дапамагае.


2.

Не проста трымае ў творчым тонусе, а генеруе натхненне!

— Напаўняе цябе цалкам. З Арва Іха так і было. Мы абедаем, напрыклад, размаўляючы на пабытовыя тэмы. І раптам азарэнне... З Рубінчыкам працаваць было феерычна.

Вы з ім супалі. Нядаўна пераглядзела «Вянок санетаў», спецыяльна адключыўшы гук, каб «чытаць» выяўленчы «тэкст». Ён вельмі складаны. Камера актыўна рухаецца...

— Гэты трэвэлінг абгрунтаваны драматургічна — падлеткі ўвесь час бягуць, перамяшчаюцца. «Вянок...» мы рабілі на адным дыханні. Акцёр Валянцін Нікулін чытаў Пастарнака, Мандэльштама. Наогул на здымках панавала паэтычная атмасфера.


1.


3.

Напэўна, таму ўнутрыкадравы рытм успрымаецца як паэтычныя строфы. І кампазіцыі мудрагелістыя — з «перашкодамі»: праёмы, бэлькі, фіранкі. На першым плане то галінка з'явіцца, то стужка. Гэта замінае трапіць у глыбіню кадра і адначасова вабіць, уцягвае...

— Валерый Рубінчык упадабаў такога кшталту «пабудовы». А я і ўзрадавалася. Аднак самі па сабе мастацкія «вынаходніцтвы» нічога не вартыя, калі не працуюць на агульны сэнс карціны.

Менавіта таму ў «Дзікім паляванні...» іншая візуальная пластыка. Гэта свайго роду «гатычны кінараман». Там хапае трукавых, атракцыйных прыёмаў.

— Насамрэч не так і шмат. Вершнікаў «расцягнулі» ўшырыню анамарфотнай оптыкай. Выкарыстоўвалі рапід (*запаволенне руху экраннай выявы – Н.А.*), каб перадаць самнамбулічны стан героя, які ратаваўся ад «дзікага палявання», але нібы захрасаў у зямлі. Для аднаго эпізода ў палацы (зноў-такі, каб перадаць эмацыйны стан персанажа) збудавалі складаную сістэму люстэркаў. На экране ўзнік эфект прывідных сілуэтаў, якія мігцелі за калонамі.

А калі літаральна на вачах у гледача знікае выява на старадаўнім партрэце?

— Класічная мультыплікацыя!

«Дзікае паляванне...» — самы дыпламаваны беларускі фільм. Быў узнагароджаны на фестывалях у Італіі, Бельгіі, Францыі, ЗША.

— Карціну ацэньвалі ў жанры фантастыкі, але мы імкнуліся ісці ад фантасмагорыі да рэчаіснасці, да чалавека з яго пачуццямі. Гадзінамі сядзелі над распрацоўкамі эпізодаў, шукалі аналогіі ў жывапісе. Нельга ісці на пляцоўку непадрыхтаваным. Для мяне гэта закон. Аднойчы на здымках «Дзікага палявання...» Рубінчык дазволіў сабе спазніцца на чатыры гадзіны. Мой творчы ўздым знік, і я паехала дадому.

Думала, што толькі акцёр можа «перагарэць»...

— Аператар — таксама залежная прафесія. Рытміка карціны, подых — ад рэжысёра. Бывае адлюстраванне прыгожае, а фільм не чапляе. Заўжды трэба ўвасабляць на экране рэжысёрскую думку. Але калі яе няма... Прыходзіш на працу, а пастаноўшчык, напрыклад, марнуе час за каталогам моднага адзення...


4.



5.

Вы нярэдка пагражалі кінуць здымкі...
— Аднак гэта не быў шантаж. З пляцоўкі на карціне «Анастасія Слуцкая» сышла нават уначы. Ялхоў сам далей здымаў. Але дырэктар кінастудыі ўгаварыў вярнуцца. З фільма «Праталіна» (1991) з'ехала літаральна на пачатку работы. Складана было працаваць на фільме «Вока за вока» (2010) з Генадзем Палокам — ніводнай глыбіннай мізансцэны. Прапаноўвала «праехаць», зрабіць панараму. Дык ён здзекваўся: «Логінава спіць з рэльсамі». Кінула за тры дні да заканчэння здымачнага перыяду... Так што я — вельмі капрызлівая пані.
І на «Знаку бяды» (1986) пасварыліся з рэжысёрам Міхаілам Пташуком...
— Здымалі апошні эпізод — пажар. З трох камер адначасова.
Бо хата магла згарэць толькі раз...
— Дзмітрый Зайцаў сядзеў з камерай на кране, я здымала «Кінорам», нашпігаваным электронікай. Тэхніка ў рашучы момант адказала — мая камера не ўключылася. Рэжысёр абразіў мяне пры ўсёй групе...
Але ж нічога надзвычайнага не здарылася! Кадры, знятыя Зайцавым, дакладна перадаюць усю трагічнасць падзеі...
— Дзіма ледзь не падсмажыўся, але зрабіў самыя выразныя планы. Аднак тое высветлілася пазней — калі матэрыял праявілі. Міхаіл Пташук проста вельмі хваляваўся. Відаць, не змог стрымацца. Увогуле мы з ім працавалі даволі дружна — і на «Чорным замку Альшанскім» (1983), і на «Знаку бяды»... Але пасля гэтай «сцэны» пакрыўдзілася...
Падобная ранімасць неяк не стасуецца з вашым прынцыпам аператарскай волі.
— Аператарская воля — не ўцягвацца ў стварэнне фільма, калі не падабаецца сцэнар. І не толькі. Аднойчы мне прапанавалі здымаць у стылі «Догмы»... *(Гэта калі на экране выява хістаецца, кадр дрыжыць. Так званая «суб'ектыўная камера» атаясамліваецца з персанажам, візуалізуючы яго эмацыйны стан. – Н.А.)* Адмовілася. Бо на пытанне: «Дзеля якой мастацкай мэты?» пачула ад рэжысёра адказ — «Так модна!»
Пры стварэнні ігравой стужкі ніякай спантаннасці вы не прымаеце. У дакументалістыцы, наадварот, нярэдка спадзяюцца на шчаслівы выпадак, падараваны рэчаіснасцю. І менавіта тое павінен зафіксаваць аператар.
— Усё роўна мне трэба разумець, *навошта* мы назіраем за пэўным чалавекам.
Вы знялі ці не самыя яскравыя фільмы Галіны Адамовіч «Божа мой» (2004) і «Завядзёнка» (2005). З Валерыем Рубінчыкам працавалі над дакументальнай стужкай «Мастак Барыс Забораў» (1995), дзе экспануецца шмат карцін.
— Забораў лічыць, што камера не павінна «ўглядацца» ў жывапісны твор, узбуйняючы дэталі і фактуру. Карціны, з яго пункту гледжання, трэба адлюстроўваць на экране цэласна, як рэпрадукцыі ў альбоме. Ён мае рацыю. Але тады, калі рабілі фільм, мы гэтага не разумелі. Я адмовілася рызыкаваць: не было ні адпаведнай тэхнікі, ні навыку. Запрасілі майго аднакурсніка з «Цэнтрнавучфільма», і ён зрабіў так, як жадаў Забораў.
Гэта быў новы час. Вы змаглі паехаць у Парыж, стварылі студыю «Таццяна». Ладзілі міжнародны фестываль жаночага кіно. Сёння таксама шмат інавацый у кінематографе. Напрыклад, узнікла крэатыўнае прадзюсіраванне...
— (*Смяецца.*) Гэтае «мастацтва» эканоміць бюджэт фільма. І прафесія аператара змянілася, узнікла новая пасада — «камермэн». Ён толькі дакладна выконвае каманды. А я сяджу за камп'ютарам і «дырыжырую». Але па-ранейшаму перад кожнай новай карцінай хвалююся. Устойлівае адчуванне: быццам нічога не ведаю і нічога не змагу.
Нават калі працуеце з рэжысёрам-пачаткоўцам?
— Таксама адчуваю сябе школьніцай. Толькі калі прыходжу на здымачную пляцоўку, пакрысе супакойваюся. Пачынаю ўсведамляць, што сёе-тое ў кіно разумею...



1. «Вока за вока». Рэжысёр Генадзь Палока. Кадр з фільма. 2010.
2. На здымачнай пляцоўцы фільма «Вока за вока». 2010.
Фота з архіва Таццяны Логінавай.
3. «Анастасія Слуцкая». Рэжысёр Юрый Ялхоў. У галоўнай ролі — Святлана Зелянкоўская. 2003.
4. «Дзікае паляванне караля Стаха». Рэжысёр Валерый Рубінчык. Барыс Хмяльніцкі (Алесь Варона). 1979.
5. «Вянок санетаў». Рэжысёр Валерый Рубінчык. Кадр з фільма. 1976.
6. «Знак бяды». Рэжысёр Міхаіл Пташук. Кадр з фільма. 1986.
Фота з архіва часопіса «На экранах».

Арт і **гендар**

Беларускія жанчыны, занятыя ва ўсіх відах мастацтва, па-ранейшаму працуюць у атмасферы стэрэатыпаў пра немагчымасць «жаночага генія» і другаснасць «жаночых тэм».
Іх прафесійны поспех складаецца дзякуючы творчым ініцыятывам, якія яны ўвасабляюць у заходняй арт-прасторы, ці селекцыйным стратэгіям нешматлікіх калекцыянераў, фондаў і некамерцыйных інстытуцый.
У нас дагэтуль выбудоўваюцца цвёрдыя іерархіі, адносіны дамінавання і падначалення, калі людзей дзеляць на геніяльных і не вельмі, на таленавітых і непаўнавартасных (бо некаторыя могуць нараджаць), на тых, хто могуць стварыць выбітныя творы, і не здатных да гэтага. Ад жанчын не чакаюць поспехаў большых (нават роўных), чым ад мужчын. Пазіцыя жанчыны з'яўляецца недасканалай і сацыяльна ды сімвалічна караніцца ў пытанні пра яе здольнасць быць маці. Прычым па-за залежнасцю ад таго, становіцца творца маці ці не, яе выцясняюць на ўзбочыну гісторыі.
Ці магчыма ў такіх умовах адкрыць вялікую і сур'ёзную жаночую тэму, якая многімі ў беларускім мастацкім асяроддзі, як акадэмічным, так і альтэрнатыўным, успрымаецца як другасная, недасканалая, чужая? Такая трагічная недаразвітасць лакальнага кантэксту, які працівіцца любым спробам артыкуляцыі жаночай праблематыкі, вядзе да таго, што новыя арт-праекты і працы, што маюць патэнцыял для будучыні, аказваюцца не толькі ў крытычным вакууме, але і ігнаруюцца мастацкай супольнасцю.

Усё, што вы хацелі ведаць пра фемінізм, але баяліся спытаць

Ірына Саламаціна

Якім чынам выяўляюцца сёння фемінісцкае мастацтва і звязанае з ім крытычнае выказванне? Удзельніцы і арганізатары выставы «Фемінісцкая (art) крытыка», што праходзіла ў Мінску ў былой выставачнай прасторы «ЦЭХ», спрабавалі адшукаць адказ на гэтае пытанне.
Сямнаццаць праектаў мастачак з адзінаццаці краін стварылі калектыўнае выказванне, якое закранала хвалюючыя творцаў праблемныя зоны.
Для арганізатараў галоўным стаў абмен вопытам паміж аўтаркамі розных пакаленняў і сацыяльных кантэкстаў, аб'яднаных досведам трансфармацый, што адбыліся ў постсавецкіх краінах. Куратары імкнуліся стварыць бяспечную прастору, у якой мастачкі, не асцерагаючыся абясцэньвання сваёй дзейнасці, змаглі б сустрэцца, пазнаёміцца, падзяліцца ідэямі і прадэманстраваць уласныя работы.
Задума нарадзілася пасля таго, як у кастрычніку 2014 года мяне запрасілі паўдзельнічаць у мерапрыемствах, звязаных з выставай жаночай сацыяльнай графікі «Фемінісцкі аловак — II» у Маскве. Гэта быў паралельны праект V Маскоўскага біенале сучаснага мастацтва. Мерапрыемства мяне ўразіла, а тое, што адбывалася вакол яго, збянтэжыла перадузятым стаўленнем да жаночай творчасці. Я зразумела: тэму трэба працягваць. У Міжнародны дзень барацьбы за ліквідацыю гвалту ў стаўленні да жанчын мы падхапілі эстафету.


1.

Чаму праект назвалі менавіта «Фемінісцкая (арт) крытыка»? Фемінізм — гэта пункт гледжання, у тым ліку і на мастацтва, які дазваляе распазнаваць механізмы ўлады, выключэння, маргіналізацыі і выкрываць заганныя прынцыпы нашай культуры і мыслення, якія ўяўляюцца непарушнымі, непахіснымі.
На вернісажы выступілі арт-група «Coolturistes» (Вільнюс) і жаночы ансамбль шумавой музыкі «PRIPOY/ ПРИПОЙ» (Масква).
«Coolturistes» паўстала ў 2005 годзе ў Вільнюсе як ананімная група мастачак, што ствараюць правакацыйны арт, перапрацоўваючы ідэі, узятыя з псіхааналізу, неамарксізму і постмадэрнісцкага фемінізму. Назва адсылае да паняццяў «культура», «турызм» і «жаночы бодзібілдзінг». На нашым мерапрыемстве група паказала перформанс «Crime



2.



3.

Scene» («Месца злачынства»), здзейсніўшы інтэрвенцыю ў выставачную прастору. Адна з удзельніц паведаміла, што ў зале адбылося злачынства і гледачы павінны заставацца на сваіх месцах у якасці сведкаў. Іншыя акцёркі ў зялёных камбінезонах і масках сталі агароджваць зоны злачынства адмысловай стужкай і абводзіць крэйдай. Некаторым гледачам, якія патрапілі ў «закрытыя» месцы, уручылі чырвоныя гваздзікі, з іх дапамогай можна было вызваліцца. Такі нечаканы «ваенізаваны захоп» нагадваў дзеянні, што маюць сілу закона без ідэнтычнасці, без выразна сфармуляванай мэты.

Далей ішоў саўнд-перформанс ансамбля «ПРИПОЙ» з выкарыстаннем уласнаручна спаяных генератараў шуму. У склад групы ўваходзяць тры ўдзельніцы — Анастасія Алёхіна, Дыяна Буркот, Ульяна Бычанкова. Яны растлумачылі: назва ўяўляе з сябе сінтэз дзеясловаў у загадным ладзе — «припомни!» і «спой!». Мастачак натхняе феміністычная, сацыяльна-ангажаваная музыка «RRRIOT GIRL»: рух, які ўзнік у індзі-панк-року 1990-х, яго склад увесь час змяняўся і спараджаў іншыя сольныя і групавыя праекты.

У першай, чырвонай зале «ЦЭХа» наведнікі маглі паглядзець фільм-інсталяцыю Машы Гадаваннай (Санкт-Пецярбург) пад назвай «Феміністкія тэксты: “Кінг-Конг тэорыя” В. Дэпант». Мэтай гэтага праекта з'яўлялася папулярызацыя работ сучаснай французскай пісьменніцы Віржыні Дэпант. Мастачка перапрацавала фільм «Кінг-Конг» (2005), пабудаваны на традыцыйнай рэпрэзентацыі мужчынскага і жаночага, і злучыла яго з тэкстам Дэпант. Такі сінтэз тэксту з відэашэрагам дазволіў агаліць класічныя для кіно маніпуляцыі з жаночай выявай і даць ім іншае прачытанне. Гадаванная вярнула значнасць жаночаму персанажу з фільма «Кінг-Конг», зрабіўшы гераіню адзіным носьбітам гуку ў сваім фільме.

У гэтай жа зале экспанаваўся праект «Самавызваленне» Паліны Заслаўскай (Санкт-Пецярбург), які з'яўляецца працягам графічнага праекта «Начынне. 365 дзён на кухні». На плоскасці сцяны, ушчыльную, без прамежкаў, размяшчаліся выявы пабытовых прадметаў, якія атачаюць мастачку ў паўсядзённым жыцці: ад дэталёва прамаляваных імбрычкаў і рондаляў да калажаў, што складаліся з цытат і тэкстаў. У экспілікацыі да праекта аўтарка тлумачыць: «Магу сказаць, што самавызваленне — складана, балюча і разбуральна, але, з іншага боку, калі час прыходзіць і ты бачыш, што жывеш не ў згодзе з сабой, дык гэта зусім неабходна, як бы страшна табе ні было».

У процілеглай частцы чырвонай залы размяшчалася інсталяцыя беларускай мастачкі Антаніны Слабодчыкавай «Свяшчэнны жах». Чыгунная старая ванна, напоўненая вадой, на яе паверхні ляжаць доўгія пасмы чорных валасоў, сярод якіх — невялікі экран з трансляцыяй відэа: дзяўчынка ў вадзе нешта кажа. У слухаўках гук вады і мармытанне дзяўчынкі. Назву свайго праекта аўтарка запазычыла з верша паэткі Веры Паўлавай:

Священный ужас, с которым в одиннадцать лет
кричишь, глотая слёзы: «Мама, ты дура!»,
потому что лучше неё никого нет,
а её не будет. Всё прочее – литература.

Інсталяцыя была прысвечана мацярынскім перажываннням Антаніны Слабодчыкавай. Вядомая французская даследчыца Юлія Крысцева лічыць: «Падлетак і маці — дзве вечныя фігуры чалавечага быцця». Справа ў тым, што добрая маці павінна ўмець самаўхіліцца, каб вызваліць дзіцяці прастору для «задавальнення думаць». Гэтага цяжка дасягнуць у грамадстве, дзе пастаянна разважаюць пра важнасць мацярынства, а тое, чым ёсць «матчына пакліканне», застаецца кепска асэнсаваным.

У наступнай, белай зале экспазіцыю адкрываў праект Аксаны Брухавецкай (Кіеў), што прадстаўляў яе кнігу «Мозес Герцаг пра жонку, палюбоўніцу, дачку і іншых жанчын». Мастачка крытычна прачытала раман Нобелеўскага лаўрэата Сола Белоў «Герцаг», прааналізавала пэўны часавы зрэз і пэўнае грамадства ды супаставіла яго з нашай сучаснасцю. З кніжкі можна даведацца пра тое, што, не прызнаючы навуковы талент сваёй жонкі Мадэлін, Герцаг марыць пра навуковую кар'еру дачкі Джун. Шпацыруючы з ёй па Музеі навукі, ён уяўляе, «як яна атрымлівае ў спадчыну гэты свет мудрагелістых прыбораў, законаў фізікі і прыкладной навукі. Галава ў яе цяміць. П'янкі ад ганарлівага пачуцця, ён ужо бачыў яшчэ адну мадам Кюры». Брухавецкая робіць выснову: Герцаг глядзіць у феміністкую будучыню, дзе яго дачка будзе мець роўныя з мужчынамі ўмовы для рэалізацыі сваіх здольнасцей.

Арт-фемінізм становіцца магчымым тады, калі ўзнікае неабходнасць выказвання, заснаванага на салідарнасці, рэфлексіўным дзеянні, асабістай аўтаноміі і эмпатыі. Гэтыя ключавыя паняцці дазваляюць выявіць і артыкуляваць палітычны і інтэлектуальны патэнцыял феміністкага мастацтва. Больш за тое, яго стваральніцы сёння як ніколі маюць патрэбу ў выпрацоўцы мадэлей інтэлектуальнай упэўненасці ў сабе, іх кансалідацыя можа быць крыніцай натхнення, а яны — прыкладам жанчын, якія разважаюць пра ідэі паміж сабой у адмыслова арганізаванай (камфортнай для іх) публічнай прасторы, адкрытай і для іншых. І менавіта такім месцам стаў «ЦЭХ» падчас правядзення праекта «Феміністкая (art) крытыка».

1, 2. Антаніна Слабодчыкава. Свяшчэнны жах. Інсталяцыя. 2014.

3. Паліна Заслаўская. Самавызваленне. Інсталяцыя. 2014

Арт і гендар

Ахвяры і спакусніцы: нататкі на палях гісторыі оперы

Вольга Баршчова

«Жанчына ў музыцы іграе падпарадкаваную ролю. У творчай форме, я маю на ўвазе, у кампазіцыі. (...) Ці, можа, вы ведаеце якую-небудзь вядомую кампазітарку? Адну-адзіную? Вось бачыце!» — разважае герой п'есы Патрыка Зюскінда «Кантрабас».

Чаму ж мы ведаем так мала жанчын-кампазітараў, тым больш такіх, што сачынялі б оперы і былі роўныя Расіні, Вердзі або Пучыні? Самы просты адказ — бо жанчыны па прыродзе сваёй не здольныя пісаць вялікую музыку: у іх душы не гарыць «боскі агонь» геніяльнасці (Русо). Жанчынам адведзена пачэсная роля муз і выканаўцаў мужчынскіх твораў, дзе яны толькі і могуць дасягнуць дасканаласці. Але падобныя тлумачэнні ўжо даўно нельга прызнаць задавальняльнымі.

Парадыгму для даследаванняў феномена жаночага адставання ў розных відах арту задала Лінда Нохлін у артыкуле «Чаму не было вялікіх мастачак?», што зрабіўся адным са стрыжнявых тэкстаў феміністкага мастацтвазнаўства. Сутнасць падыходу заключаецца ў тым, каб аналізаваць сацыяльны кантэкст: у якой ступені канкрэтныя гістарычныя, эканамічныя, інстытуцыйныя і звязаныя з імі светапоглядныя фактары спрыяюць або замінаюць жаночаму поспеху ў творчасці.

У нашым выпадку мэтазгодна перш за ўсё акрэсліць пытанне: ці мелі жанчыны магчымасць атрымаць узровень адукацыі, прыдатны для таго, каб займацца кампазіцыяй, і тым больш працаваць у межах такога складанага жанру, як опера? Ці хапала ў іх асабістай прасторы і сацыяльнай свабоды, каб рэалізаваць уласныя творчыя здольнасці, і ў якой ступені заахвочвалася падобная актыўнасць? Ці былі тэатры гатовыя адводзіць сцэны для пастановак жаночых опер? І, нарэшце, кім пішацца гісторыя музыкі, па якіх крытэрыях вызначаецца, хто варты таго, каб заняць пачэсную нішу ў пантэоне?

Опера пачынае квітнець у канцы XVIII — пачатку XIX стагоддзяў. Менавіта ў гэты перыяд працуюць кампазітары, сачыненні якіх уваходзяць у «залаты канон». Тады ў Еўропе выразныя абрысы атрымоўвае буржуазная мадэль грамадства, у якой жорстка замацоўваўся падзел мужчынскіх і жаночых роляў. Мужчыны дзейнічалі ў публічнай прасторы, займалі ўладныя пазіцыі, зараблялі грошы і ўражвалі сваёй геніяльнасцю. Жанчыны выціскаліся ў прыватную сферу ды мусілі весці хатнюю гаспадарку, клапаціцца пра мужа і выхаванне дзяцей. У межах падобных ідэалагічных установак, падмацаваных інстытуцыйна, сачыняць — значыць, кідаць грамадству выклік і пераадольваць перашкоды, мала звязаныя з творчымі пошукамі.



1.



Жанчыны, якія пісалі музыку, зазвычай паходзілі з музычных сем'яў ды карысталіся падтрымкай бацькоў або мужоў, дзякуючы ім і мелі магчымасць навучыцца асновам кампазіцыі (без права наведваць кансерваторыі).
Безумоўна, паненкі з прыстойных дамоў вучыліся спевам ды ігры на музычных інструментах (як і маляванню), каб мець поспех у грамадстве і лепш забаўляць мужчын. Дастатковым лічыўся аматарскі ўзровень, дасягаць прафесіяналізму было непажадана. Тут паказальнае становішча Фані Мендэльсон. Як і Фелікс, яна атрымала выдатную музычную адукацыю. Але, у адрозненне ад брата, доўгі час не магла іграць перад публікай — праз абмежаванні, выстаўленыя сям'ёй. Значная частка яе сачыненняў больш як стагоддзе заставалася невядомай. Абрахам Мендэльсон-Бартольдзі пісаў дачцэ: «Музыка, верагодна, зробіцца для яго (*Фелікса – В.Б.*) прафесіяй, у той час як для цябе яна можа заставацца толькі аздобай». Калі паненкі пачыналі сачыняць, дык міжволі абіралі простыя формы: песні і невялікія творы пераважна для фартэпіяна (мазуркі, накцюрны, эцюды), што маглі выконвацца ў хатнім асяроддзі, публічна за грошы — у выключных выпадках.
Зразумела, былі і жанчыны — прафесійныя музыканты: спявачкі, скрыпачкі, піяністкі, арфісткі, для якіх музыка з'яўлялася крыніцай даходу. Калі яны пераходзілі ад выканальніцкай дзейнасці да сачыніцельства, дык пісалі творы для свайго інструмента або голасу. Галоўным чынам — камерную музыку, не заўсёды поўна валодаючы тэарэтычнымі ведамі для таго, каб рэалізаваць уласныя задумы. У любым выпадку, кампазітарства заставалася чымсьці накшталт пабочнага занятку, а невялікія жаночыя творы гучалі (за рэдкім выключэннем) у вузкім коле.
У XX стагоддзі прадстаўніцы лепшай паловы чалавецтва набываюць большую свабоду, атрымліваюць доступ да адукацыі і выходзяць у публічную прастору, дзе паступова заваёўваюць павагу. На другой хвалі фемінізму (1970-я) пераглядаецца традыцыйная гісторыя мастацтва і музыкі, у межах якой дасягненні жанчын-творцаў апускаліся як нязначныя. Даследчыкі шукаюць імёны і сачыненні, каб зрабіць больш відавочны жаночы ўнёсак у музычную культуру і адкрыць публіцы шырокі доступ да іх твораў, многія з якіх незаслужана забытыя.
У новым ракурсе падаюцца і класічныя творы. Напрыклад, тое, што партыя Кампазітара ў «Арыядне на Наксасе» Рыхарда Штраўса напісана для мецца-сапрана, дазволіла рэжысёрам штутгарцкай пастаноўкі Ёсі Вілеру і Сержыа Марабіта вывесці на першы план сучасную жанчыну-кампазітара ў пралогу (ён выконваецца як эпілог). У фінале гераіня ўрываецца ў залу, некалькі імгненняў у эмацыйным парыве паўтарае рухі дырыжора і ў трыумфальным воклічы сцвярджае сябе свабодным чалавекам ды адчувае моц уласнага таленту: «Я не маю патрэбу ні ў чым дазволе, мне ўсё дазволена! Хто асмеліцца абмежаваць мяне гэтым вашым светам? Хай я буду замярзаць, галадаць, няхай я скалею, але ў тым свеце, які ствараю я!»
Але якраз тады, калі жанчыны атрымліваюць большую прастору для працы ў оперы, сам жанр трансфармуецца. Яго культурная і сацыяльная ролі змяняюцца: цяпер сучасныя кампазітары-мужчыны наўрад ці могуць пахваліцца шырокай папулярнасцю. Нізкі ўзровень вядомасці звязаны і з тым, што оперныя тэатры кансерватыўныя і фармуюць стандартны рэпертуар пераважна з праслаўленых твораў канца XVIII — XIX стагоддзяў. Тым больш на постсавецкай прасторы, дзе за межамі

Опера пачынае квітнець у канцы XVIII – пачатку XIX стагоддзяў. Менавіта ў гэты перыяд працуюць кампазітары, сачыненні якіх уваходзяць у «залаты канон». Тады ў Еўропе выразныя абрысы атрымоўвае буржуазная мадэль грамадства, у якой жорстка замацоўваўся падзел мужчынскіх і жаночых роляў.

афіш і сцэнічных пляцовак застаюцца велізарныя пласты опернай спадчыны.

Я выказала агульныя меркаванні. А цяпер, ідучы ўслед за традыцыяй феміністкага музыказнаўства, назаву некалькі жанчын — оперных кампазітараў, не прэтэндуючы на сістэмнасць і ўсеагульнасць.

Франчэска Качыні (1587 — каля 1640), першая жанчына, якая сачыняла оперы, але адначасова стаяла і ля вытокаў жанру. Яна дачка Джуліа Качыні, прыдворнага кампазітара сям'і Медычы, і спявачкі Лючыі дзі Філіпа Гагноландзі. Яе бацька быў адным з сяброў Фларэнтыйскай Камераты. У гэты гурток, што адыграў ключавую ролю ў гісторыі ўзнікнення оперы, разам з музыкантамі ўваходзілі паэты, філосафы і мастакі. Такім чынам, Франчэска апынулася ў самым цэнтры падзей і хутка знаёмілася з апошнімі музычнымі тэндэнцыямі і новымі творамі. Яе навучалі таксама латыні, матэматыцы і філасофіі. Франчэску, якая пачала выступаць пры двары ва ўзросце трынаццаці гадоў і лічылася адной з лепшых спявачак свайго часу, называлі Чэкінай — Спеўнай птушкай. Яна акампанавала сабе на лютні і клавесіне. У 1605-м дзяўчына атрымала запрашэнне ад караля Генрыха IV застацца пры французскім двары, але сям'я Медычы пажадала захаваць яе ля сябе — у якасці прыдворнага музыканта. Чэкіна — аўтар каля трохсот песень і прыблізна шаснаццаці опер. Да нашых дзён захавалася партытура адной — «Вызваленне Руджэра з вострава Альцыны» (паводле паэмы Арыёста «Апантаны Раланд»). Опера была напісана з нагоды прыбыцця Уладзіслава IV Вазы, будучага караля Рэчы Паспалітай. Першы паказ адбыўся 2 лютага 1625 года на віле Пагіа ў Фларэнцыі. Твор у такой ступені спадабаўся каралевічу, што ў 1628-м быў пастаўлены ў Варшаве. У 1980-м, праз тры з паловай стагоддзі пасля прэм'еры, «Вызваленне Руджэра» зноў прагучала ў Кёльне ў межах першага Міжнароднага фестывалю жанчын-кампазітараў.

«Кефал і Пракрыда» (1694), лірычная трагедыя ў пяці дзеях з пралогам, была напісана француженкай **Элізабет Жаке дэ ля Гер** (1665—1729) на адзін з сюжэтаў «Метамарфоз» Авідзія. Аўтарка — дачка арганіста, з юных гадоў яна выступала пры двары Людовіка XIV як спявачка, акампанавала сабе на клавесіне, але мела і вялікі дар імправізацыі. Элізабет карысталася сімпатыяй мадам дэ Мантэспан, а таксама самога Караля-Сонца, які падтрымліваў яе фінансава і спрыяў выданню яе сачыненняў.

Італьянка **Марыя Тэрэза Аньезі** (1720—1795) — вучаніца скрыпача і кампазітара Карла Цукары. Акрамя камерных твораў, сачыніла шэсць опер, тры з якіх («Ціро ў Арменіі», «Суцешаная Інсубрыя» і «Уліс у Кампаны») — на ўласнае лібрэта.

Марыя Тэрэзія фон Парадыз (1759—1824) страціла зрок у трохгадовым узросце, што не перашкодзіла ёй выступаць у якасці піяністкі і спявачкі, выкладаць і пісаць музыку. Яна вучылася кампазіцыі ў Сальеры і была добра знаёмая з Моцартам і Гайднам. Знаходзілася пад заступніцтвам аўстрыйскай імператрыцы Марыі Тэрэзіі і музіцыравала разам з французскай каралевай Марыяй-Антуанетай. Оперы фон Парадыз «Арыядна і Вакх» і «Кандыдат у школу» ішлі ў Вене, «Рынальда і Альцына» была прадстаўлена у 1797 годзе ў Празе, праўда, з меншым поспехам.

Сачыненні **Этэль Сміт** (1858—1944) шмат у чым запаўняюць прыкры прагал у гісторыі англійскай оперы паміж Пёрселам і Брытэнам. Сярод шасці опер, напісаных Сміт, «Лес» — усё яшчэ адзіная опера жанчыны-кампазітара, якая ставілася калі-небудзь на сцэне «Метраполітэн». Прэм'ера ў 1903 годзе мела поспех, адзін з нью-ёркскіх крытыкаў пісаў: «Спевакоў усё выклікалі і выклікалі на паклоны, і міс Сміт уганаравалі авацыяй працягласцю каля дзесяці хвілін. (...) Яна літаральна патанала ў кветках. (...) Музыка міс Сміт відавочна належыць да нямецкай школы. Прыкметны ўплыў Вагнера, але гаворка ні ў якім разе не ідзе пра перайманне». Адзначаліся таксама сувязі з творамі Шумана і Брамса. Лібрэта на нямецкай мове напісала сама Этэль. На працягу першай дзеі разгортваецца сярэднявечная гісторыя пра тое, як Гаспадыня лесу спакусіла маладога дрывасека — аповед якраз у духу позняга рамантызму, прасякнуты крытыкай сацыяльных іерархій. У іншай оперы — «Памочнік боцмана» (1916) — Сміт выкарыстоўвае англійскія фальклорныя мелодыі,


2.


3.

напрыклад, баладу «Лорд Рэндал». Гэтаму твору ў большай ступені ўласцівы феміністкі пафас. Этэль Сміт таксама з'яўляецца аўтаркай «Марша жанчын», які стаў гімнам суфражыстак.
У тым жа XX стагоддзі оперы пішуць Гражына Бацэвіч («Прыгоды караля Артура»), Вівьен Оліў («Брыдкае качаня»), Адрыяна Хёльцкі («Джузэпэ і Сільвія», «Гібрыс/Ніёба», «Добры Бог з Манхэтэна» паводле радыёп'есы Інгеборг Бахман), Каміла ван Лунен («Шынель» паводле аповесці Гогаля), савецкія кампазітары Вікторыя Лявіцкая («Тарасава ноч») і Лаўма Рэйнхольд («Варанёнак») ды многія іншыя.
На афішы нашага Вялікага тэатра няма назвы оперы, напісанай жанчынай-кампазітарам. Але каб убачыць такі спектакль, можна з'ездзіць у Вільнюс. У лютым 2014-га ў Літоўскім нацыянальным тэатры оперы і балета адбылася сусветная прэм'ера «Карнета» **Онутэ Нарбутайтэ** (нарадзілася ў 1956-м). Асновай лібрэта (аўтарам яго выступіла сама кампазітарка) зрабіўся твор Райнера Марыі Рыльке «Матыў жыцця і смерці карнета Крыстафа Рыльке» — гісторыя пра 18-гадовага юнака, які ў 1663-м загінуў на вайне з туркамі. Па словах літоўскіх крытыкаў, музыцы Нарбутайтэ ўласцівыя такія асаблівасці, як «інтэлектуальнасць і грунтоўнае структураванне, выразная інструментоўка і сугестыўная меладычнасць, політанальнасць і інтэнсіўнасць музычнай плыні». Яе лібрэта складаецца са шматлікіх цытат, прыведзеных на мове арыгіналу (з твораў Гётэ, Бадлера, Рыльке, Оскара Мілаша, Тракля), у партытуры «Карнета» прысутнічае мноства алюзій на барочную музыку і творы нямецкіх рамантыкаў, а таксама матывы каталіцкіх набажэнстваў.
Калі ж разважаць пра класічную спадчыну, то опера цікавая і тым, што ў большасці выпадкаў жаночыя партыі там сачынялі прадстаўнікі моцнай паловы чалавецтва. Гэта дапамагае зразумець, як яны адчуваюць унутраны свет жанчыны і рэпрэзентуюць яго. Скульптараў і мастакоў часцяком папракаюць: маўляў, яны ўвасабляюць жанчын як пасіўныя аб'екты мужчынскага погляду і жадання. Але кампазітараў усё-такі складана абвінаваціць у дыскрымінацыі: іх гераіні заўсёды выступаюць як актыўныя суб'екты дзеяння і валодаюць яркімі валявымі характарамі. Таму нямецкі даследчык Волькер Гебхард мае ўсе падставы сцвярджаць: гісторыя музычнага тэатра — гэта гісторыя моцных


4.


5.

жанчын. Тут і смелая Канчакоўна; і бясстрашныя Брунгільда ды Марфа, якія спальваюць сябе жыўцом (апошняя гераіня пераўзыходзіць па сіле духу князя Андрэя). Можна згадаць і Таццяну з яе сталёвым унутраным стрыжнем. Інакш, мабыць, і немагчыма ў оперы, якая закліканая на пэўны час паглынуць гледачоў, уцягнуць іх у магутнае сілавое поле. Сваю ролю адыгрывае і тое, што жанчынам ніколі не адмаўлялі ў наяўнасці развітай эмацыйнай сферы, запалу і здольнасці дзейнічаць пад уплывам падсвядомых імпульсаў.
Можна паспрабаваць хоць бы прыблізна тыпалагізаваць гэтыя жаночыя вобразы. У Вердзі, напрыклад, яны часта звязаныя з тэмай ахвярнага кахання: адмаўляецца ад свайго шчасця дзеля іншай дзяўчыны Віялета; жывою хавае сябе разам з каханым Аіда; гіне замест легкадумнага герцага Джыльда; цаной свайго жыцця спрабуе выратаваць каханага Леанора. У італьянскіх камічных операх часта сустракаюцца вынаходлівыя і дасціпныя асобы накшталт Сярпіны, Сюзаны і Разіны. Побач можна паставіць Кармэн і Далілу як ракавых спакусніц, якія нясуць мужчынам пагібель. Але якая заўгодна класіфікацыя мімаволі разбіваецца аб усю гэтую зіхатлівую разнастайнасць атрутніц і высакародных ратаўніц, рэлігійных фанатак і валькірый. Кожны ў падобнай галерэі вобразаў на тым ці іншым жыццёвым этапе становіцца для гледача асабліва блізкім і любімым. Так што даводзіцца зрабіць выснову: не такія ўжо мы розныя! І, можа, варта больш акцэнтаваць увагу на тым, што нас аб'ядноўвае, а не на тым, што раз'ядноўвае і робіць антаганістамі?

---

1. «Карнет» Онутэ Нарбутайтэ. Сцэна са спектакля. Літоўскі нацыянальны тэатр оперы і балета.
Фота Мартынаса Алексы.
2. «Кармэн» Жоржа Бізэ. Аксана Волкава (Кармэн).
3. «Сівая легенда» Дзмітрыя Смольскага.
Сяргей Франкоўскі (Раман), Аксана Якушэвіч (Любка).
Фота Міхаіла Несцерава.
4. «Арыядна на Наксасе» Рыхарда Штраўса.
Сафі Марылі (Кампазітар).
Фота А.Т. Шаефер / Штутгарцкая опера.
5. «Тоска» Джакама Пучыні.
Уладзімір Громаў (Скарпіа), Кацярына Галаўлёва (Тоска).
Фота Міхаіла Несцерава.

Арт і гендар

Сумнеў, недавер, паблажлівасць

Жана Лашкевіч

З часоў Феспіда, які, дзякуючы Плутарху, застаўся ў гісторыі першым вядомым акцёрам, еўрапейскі тэатр быў не для жанчын. Стагоддзямі. Спачатку забаранялася яго наведваць. Потым — браць удзел у спектаклях. Эпохі абсалютызму і асветы дужа намагаліся нешта змяніць, і колькі часу таму нарэшце — у ХХ стагоддзі — сёе-тое змянілася!

Акрамя артыстаў і артыстак, сучасны тэатр займеў патрэбу ў процьме разнаітых прафесій, традыцыйна ўважаных за нежаночыя, але кабеты паспяхова асвойталіся з імі. Аднак сумнеў, недавер і паблажлівасць — ці не першыя пачуцці, якімі часцяком сустракаюць жанчын-адмыслоўцаў на тэатральнай вытворчасці. Альбо яшчэ раней, падчас прафесійнага навучання? Калі жанчына ўпершыню сутыкаецца з імі? Як выпраўляе становішча? На гэтыя пытанні адказваюць дасведчаныя спецыялісткі розных тэатральных пакаленняў.

«НАЙЛЕПШАЯ ЗБРОЯ — ГЭТА НАША ПРАФЕСІЯ»

Лідзія Манакова, *рэжысёр-пастаноўшчык, прафесар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў:*

Мне моцна пашэнціла ад пачатку прафесійнага навучання: я трапіла на рэжысёрскі курс, які набіраў сам Канстанцін Саннікаў. Дыпломны спектакль ставіла ў Гомелі пад кіраўніцтвам Іосіфа Папова. Складаны, шматнаселены, пачуццёвы — яго прызналі ўдалым, і Папоў, не вагаючыся, запрасіў мяне працаваць у Гомельскім абласным драматычным тэатры. Пяць гадоў, трынаццаць спектакляў, аніводнага выпадку сумневу, недаверу альбо паблажлівасці. Уладзімір Маланкін (а ён пільна назіраў за маёй самастойнай дзейнасцю) выклікаў у Мінск з тым, каб я ўзялася выкладаць у Тэатральна-мастацкім інстытуце. Я ўзялася... Гожыя, разумныя, дасціпныя, самадастатковыя мужчыны, якія выкшталцілі мяне прафесійна і тым самым зрабілі шчаслівай! Менавіта пад іх уплывам я пераканалася, што тэатр павінен ствараецца толькі аднадумцамі і толькі студыйна!

...У сярэдзіне 1970-х гэтае перакананне змусіла мяне распачаць стварэнне Маладзёжнага тэатра ў Мінску. Пра тое, каб адчыніць студыю альбо антрэпрызу, за савецкім часам нават гаворкі не ішло, таму давялося хадзіць у Міністэрства культуры як на службу, пераконваць прадстаўнікоў улады і кіруючай партыі. І, як ні дзіўна, яны цудоўна зразумелі ўсю неабходнасць падобнай мастацкай установы. Я паспела падрыхтаваць і выпусціць два акцёрскія курсы, калі ў 1984 годзе мяне выклікалі ў Міністэрства культуры і ўрачыста аддалі паперу з пастановай пра адкрыццё Маладзёжнага тэатра ў Мінску. Мне прапанавалі як мага хутчэй рыхтаваць штатны расклад і рэпертуар! Я падрыхтавала...

Але новае кіраўніцтва Савета Міністраў раптоўна змяніла стаўленне да маёй асобы — настолькі, што на чале тэатра хутка зацвердзілі кіраўніка-мужчыну. Яго не цікавілі ні студыйнасць, ні эстэтыка, затое чыноўнікі мне выдалі: «Ведаеце, жанчына на чале тэатра...» Ну і што гэта было, як не гендарная дыскрымінацыя?

Цвёрдае і рашучае «Ну?! Жанчына?!» пачула ўся кафедра рэжысуры ад рэктара Тэатральна-мастацкага інстытута, калі даўмелася вылучыць маю кандыдатуру на загадчыка. Я вярнулася ў Гомельскі абласны тэатр і... ачоліла яго як галоўны рэжысёр, а праз два гады, праз чарговыя змены ў кіраўніцтве інстытута, давялося ўзначаліць і кафедру. На дваццаць тры гады.

Гэтыя гісторыі з жыцця я абавязкова распавядаю сваім студэнткам: папярэджаныя — значыць, узброеныя. Хоць найлепшая зброя — гэта наша прафесія.

«ТЭАТР ПАЧЫНАЕЦЦА... З ПОЛУ»

Вікторыя Лазарава, *рэжысёр-фрылансер:*

«Дзяўчаткі, рыхтуйцеся да таго, што вам будзе няпроста. Рэжысура — не жаночая прафесія», — першае, што я пачула ад мужчыны — кіраўніка нашага курса пасля залічэння ў Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў на аддзяленне рэжысуры. Нас было сямёра: пяцёра хлопцаў і дзве дзяўчыны. Цягам першага курса нас маральна рыхтавалі да таго, што ў Акадэміі даволі вялікі адсеў і, хутчэй за ўсё, да канца вучобы дзяўчат на рэжысуры не застанецца. Тым не менш пры канцы першага года адлічылі студэнта, а не студэнтку. Да канца трэцяга курса мы засталіся ўпяцёх, да сярэдзіны чацвёртага — учатырох, а на ўрачыстым уручэнні дыпломаў мы з аднагрупніцай — удзвюх на сцэне, гэткая рэштачка нашага патэнцыйна нежаночага курса. Абедзве — з чырвонымі дыпломамі...

Мы нічога не хацелі давесці. Тады мы думалі, як рэалізаваць сябе ў прафесіі — яна здавалася прызваннем. Але менавіта ў той момант, калі я стаяла на сцэне навучальнага тэатра Акадэміі мастацтваў і рэктар асабіста ўручаў мне дыплом з адзнакай, я ўпершыню падумала: не бывае мужчынскіх ці жаночых спецыяльнасцей. Бывае недастаткова старанняў, матывацыі, таленту, урэшце. Ну і, вядома, не ўсе вытрымліваюць ціск стэрэатыпаў. Як ні парадаксальна, гендарныя стэрэатыпы нам навязвалі менавіта на занятках па рэжысуры. На тых самых занятках, дзе метадычна мусілі з любымі стэрэатыпамі змагацца. У выніку свежа і небанальна імкнуліся глядзець на свет дзяўчаткі, а іх намаганне паводзіць сябе «па-мужчынску» вынікала хіба з пераканання, што інакш ім у прафесіі «будзе складана». Яны ламалі стэрэатыпы — і самі ламаліся пад іх цяжарам.

Пасля вучобы я прыйшла ў тэатр з упэўненасцю: тут ёсць месца толькі творчасці! Да ўсяго, галоўным рэжысёрам была жанчына! Але з парога пачула: «Ізноў нейкая дзяўчынка будзе тут штосьці ставіць?» «Нейкая дзяўчынка» літаральна пераследавала мяне. Пра яе паўтаралі то здзіўлена, то грэбліва, то з відавочнай абуранасцю. Па першым часе не было і знаку субардынацыі, акцёры зрывалі рэпетыцыі, адмаўляліся выконваць тое, што я прасіла, высмейвалі мяне. Выключэнне склалі артысты старэйша-



га пакалення. Дагэтуль памятаю, як адзін з іх сказаў: «Хоць яна і выглядае як пятнаццацігадовая дзяўчынка, яна рэжысёр, і мы мусім яе слухаць». Я да сёння яму ўдзячная, але пацвярджаць права звацца рэжысёрам даводзілася самой. Паступова я ўсё ж заслужыла пэўны аўтарытэт, хоць некаторыя выканаўцы да апошняга не жадалі лічыцца з маім меркаваннем. Тым не менш прэм'ера прайшла паспяхова. Я нават чула, як хтосьці пытаў: «Няўжо гэта нейкая дзяўчынка паставіла?»

Вядома ж, мужчыны і жанчыны думаюць па-рознаму, а значыць, і жаночая рэжысура адрозніваецца ад мужчынскай. Але пакуль існуе звычка прамаўляць словазлучэнне «жаночая рэжысура» як лаянку, ніякай гендарнай справядлівасці ў тэатры не будзе. Жаночая рэжысура, рыхтык як мужчынская, можа быць і дрэннай, і добрай.

«Я ЛЮБЛЮ ПРАЦАВАЦЬ З УЗАЕМНЫМ ДАВЕРАМ...»

Алеся Сарокіна, *галоўны мастак Нацыянальнага тэатра імя М. Горкага:*

«Каму лягчэй у тэатры — жанчынам ці мужчынам?» — спыталіся ў мяне студэнты. Я адказала, што калі ты ў прафесіі, такога пытання проста не існуе: альбо ты прафесійнік, альбо — не. А калі не, ідзі адсюль...

Мой настаўнік Барыс Федасеевіч Герлаван, знакаміты мастак-сцэнограф, прафесар Акадэміі мастацтваў, прызнаваўся, як хацеў быў набраць на курс толькі хлопцаў (а курс сцэнографаў набіраецца раз на шэсць гадоў). Але на ўступных іспытах мацнейшыя — дзяўчаты. Падчас навучання больш цягавітыя і цярплівыя — дзяўчаты. На выпускных — тое самае...

Мастак-сцэнограф — гэта тэатральны звянчак. Мяркую, ягоная роля не першая, а другая; сцэнограф — праваднік ідэй рэжысёра. Задача мастака — як бы распусціцца ў тым, што прапануе рэжысёр, адчуць яго напоўніцу...

Спачатку я рабіла спектаклі паводле логікі: чытаеш п'есу, слухаеш пажаданні рэжысёра — выяўляеш. Але хутка высветлілася: зазвычай тое, што ўзята логікай, атрымліваецца... як ва ўсіх. Трывіяльна. Такія «лагічныя ідэі» ляжаць на паверхні. Я вырашыла «патануць у рэжысёры» (якім бы ён ні быў), у яго разуменні і ўвасабленні той ці іншай тэмы, і гэта было маё адкрыццё: калі падключыць падсвядомасць і пачуцці, што часцей і болей уласціва жанчыне, ідэі вылузваюцца куды цікавейшыя ды глыбейшыя, а іх уздзеянне адначасова і далікатнае, і мацнейшае. І цяпер мне здаецца: жанчыне гэтак рабіць прасцей, бо яна ўмее слухаць і адчуваць, яна лепшы дыпламат: можа не прымаць пазіцыю рэжысёра, але зразумець яе — гэта і ўмова, і задача, і прафесійны абвязак. А з чалавекам на адной творчай хвалі ўсё прыдумваецца з такім імпэтам, вынаходзіцца з такой хуткасцю! Нават пытання «А ці можна гэта тэхнічна ўвасобіць?» не ўзнікае. Я люблю працаваць з узаемным даверам. Тады нават самы нясмелы чалавек выяўляе большую кемлівасць, спагадлівасць, зацікаўленасць.

З такім стаўленнем рэжысёр часам і не заўважае, што вось гэта і гэта не ён прыдумаў-прапанаваў, а сцэнограф, а я шчаслівая — абы на карысць спектаклю. Вядома, выдаткі выхавання часам азываліся няўпэўненасцю, асабліва калі трэба было вырашаць тэхнічныя задачы: тэатр, як вядома, вымагае бясконца вынаходзіць нават самыя простыя рэчы. На абмеркаваннях я маўчала, хоць і мела што сказаць. Загаварыла толькі тады, калі зрабілася відавочным: прапанаваныя (*мужчынамі – Ж.Л.*) тэхнічныя рашэнні больш складаныя і каштуюць даражэй. Напрыклад, для «Пане Каханку» трэба было прыдумаць пасоўванне канструкцый вялікіх птушак вышынёй у чатыры метры, але з боку кулісы, не карыстаючыся штанкетам (былі і іншыя абмежаванні). Я прыдумала. Звярнуліся па ўвасабленне ў канструктарскую ўстанову — і яны пакінулі маю распрацоўку без адзінай папраўкі. Сказалі, што прыдумана вельмі проста і дасціпна. Асабліва іх уразіла тое, як я зрабіла гэта ў макеце спектакля — цвічкамі ды вяровачкамі.

Па шчырасці, канешне, у нашай справе трэба ўмець карыстацца і жаночым абаяннем. Бо калі табе надта ўжо хочуць дапамагчы альбо навучыць — ну няхай дапамогуць, няхай навучаць, калі ласка, але як толькі ўзнікае нейкае абвостранае непаразуменне, што псуе працу, вельмі хутка ўсё можна выправіць, давёўшы і свае веды, і свой досвед у справе.

Ганна Казлова (Оля) і Ала Валынец (Яло).
Сцэна са спектакля «Каралеўства крывых люстэркаў»
у пастаноўцы Вікторыі Лазаравай.

Здымак прадастаўлены Беларускім рэспубліканскім тэатрам юнага гледача.

Спачатку **быў рух**

Святлана Уланоўская

Нягледзячы на адсутнасць падтрымкі звонку, беларускі сучасны танец і пластычны тэатр усё больш выразна заяўляюць пра сябе не толькі ў мясцовым, але і ў міжнародным кантэксце, што пераканаўча засведчыў фестываль «ПлаSтформа».

Сёлетні фэст значна пашырыў геаграфічныя межы. Яго ўдзельнікамі былі 14 калектываў з Беларусі, Расіі, Польшчы, Швецыі, Латвіі, Літвы, Украіны. Насычаная праграма (цягам 6 дзён было паказана 14 пастановак) выявіла разнастайнасць падыходаў да руху і яго выразных магчымасцяў, асэнсавання цела і цялеснасці ў тэатры. Тут былі і пантаміма, і клаўнада, і тэатр танца, і сінтэз contemporary dance з перформансам, і танец бута, і так званы «візуальны тэатр». Падзея дае цудоўную нагоду паразважаць пра стан і тэндэнцыі развіцця сучаснай харэаграфіі — еўрапейскай і айчыннай.

«Мысленне сну»

Форум адкрыўся біяграфічнай фантасмагорыяй «Доступ да цела» Вячаслава Іназемцава, мастацкага кіраўніка фізічнага тэатра «InZhest» (і да таго ж — арт-дырэктара «ПлаSтформы»). Створаны да юбілею рэжысёра, спектакль рэпрэзентуе ўсе найважнейшыя асаблівасці пастаноўчай эстэтыкі тэатра: цялеснае, псіхафізічнае дзеянне як аснову выяўленчай мовы; гульню з месцам і прасторай, знішчэнне мяжы паміж сцэнай і глядзельнай залай; дзіўнае спалу-

1.

чэнне рэальнасці і фантазіі, логікі і абсурду ў вобразным вырашэнні пастановак; сінтэз прыёмаў розных кінетычных практык, тэатральных стыляў і кірункаў — клаўнады, класічнай пантамімы, танца бута, імправізацыі, вулічнага і карнавальна-буфоннага тэатра.
«Доступ да цела» займае асаблівае месца сярод пастановак Вячаслава Іназемцава. Гэта свайго роду «спектакль пра спектаклі», па якім можна вывучаць творчую біяграфію рэжысёра. Калажная структура пастаноўкі пазбаўлена наратыўнай логікі і нагадвае сон, дзе фантазія з'яўляецца адваротным бокам рэальнасці, а рэальнасць — фантазіі. Матыў падарожжа ў падсвядомасць, лабірынты ўласнай памяці выступае галоўным рухавіком драматычнага дзеяння. Вядомы нямецкі тэатразнаўца, тэарэтык постдраматычнага тэатра Ханс-Ціс Леман падобны метад арганізацыі сцэнічнай дзеі назваў «мысленнем сну»: «Істотнай уласцівасцю такога сну становіцца адсутнасць якой бы там ні было іерархіі вобразаў, рухаў і слоў. "Мысленне сну" стварае тэкстуру, якая нагадвае хутчэй калаж, мантаж ці фрагментарную зборку, а зусім не лагічна структураванае разгортванне падзей».

Цела «тут і цяпер»

Выхад за межы танца і тэатра, пошук новых камунікатыўных магчымасцей руху прадэманстраваў беларуска-ўкраінскі дуэт «ID Dance Company»: Іна Асламава, лідар гурта сучаснай харэаграфіі «Quadro» (Гомель), і харэограф, танцоўшчык Данііл Белкін (Днепрапятроўск). У танцавальным перформансе «У чатыры рукі» два выканаўцы ўвесь час знаходзіліся на сцэне, ведучы нягучны, але інфармацыйна насычаны дыялог. Галоўная роля ў гэтай размове была аддадзена рукам. Часам яны прамаўлялі больш чым трэба, і прыхаваныя жаданні, уціснутыя страхі, выцесненыя на перыферыю пачуцці рабіліся відавочнымі. Рукі маглі прыцягваць і адштурхоўваць, трывожыць і супакойваць, акрыляць і рабіцца ціскамі... Шлейф значэнняў кожны глядач мог працягнуць сам. Бо публіка ў перформансе — не просты пасіўны сузіральнік, а паўнапраўны партнёр і ўдзельнік размовы.
«У чатыры рукі» прапануе іншы, пакуль яшчэ дастаткова новы для беларускай танцавальнай сцэны спосаб выканальніцкага існавання. Яго галоўная асаблівасць — адмова ад эмацыйна-псіхалагічнага пражывання вобразу і актуалізацыя цялеснасці, досведу псіхафізічнай прысутнасці перформера «тут і цяпер», выкарыстання цела як прасторы значэнняў і інструмента мастацтва.
Такі падыход трапляе ў актуальны кантэкст развіцця сусветнага contemporary dance. Канцэнтрацыя на рухах, не абавязкова выяўленых праз танец, самадастатковая цялеснасць, інтэнсіўнасць фізічнай камунікацыі, накіраванасць на досвед рэальнага (часу, прасторы, цела) — усё гэта сведчыць пра новае разуменне танца, у якім цэніцца рух як такі, па-за сувяззю з сюжэтна-наратыўным і эмацыйна-драматычным зместам харэаграфічнага твора.

Паміж натуральным і штучным

Адзін з самых незвычайных спектакляў «ПлаSтформы» прадэманстравала незалежная група «Laboratory Figures Oskar Schlemmer» (Магілёў). Пастаноўкі гэтага калектыву, заснаванага акцёрам ды рэжысёрам Юркам Дзіваковым і мастачкай Таняй Дзіваковай, рэпрэзентуюць яшчэ адну актуальную тэндэнцыю сусветнага тэатральнага арту, чыя сутнасць — у звароце да творчых здабыткаў еўрапейскага авангарда і іх пераасэнсаванні. Невыпадкова назва суполкі адсылае да знакамітага нямецкага мастака і харэографа Оскара Шлемера. Як і сцэнічныя эксперыменты Шлемера, спектаклі Дзіваковых падпарадкоўваюцца не наратыўнай логіцы, а змене візуальных карцін. Вялікая роля адводзіцца аб'екту, гульні з прадметам, формай, колерам, рознымі фактурамі і матэрыяламі.
У спектаклі «Goldkopf» (ідэя і рэжысура — Юрка і Таня Дзіваковы) пастаноўшчыкі дэканструююць спадчыну Шлемера, ствараючы на яе аснове ўласную мастацкую рэальнасць, дзе цела і аб'ект прадстаўлены як адзіны арганізм. Іх раўназначнасць і ўзаемазаменнасць выяўляюць эфект адушаўлення нежывога і апрадмечвання жывога. Апазіцыя «натуральнае — штучнае» мае прынцыповае значэнне для творчасці суполкі. Дастаткова згадаць вядомы па леташняй «ПлаSтформе» перформанс «Мёртвыя ды жывыя фігуркі», дзе мяжа паміж дзвюма супрацьлеглымі рэальнасцямі размываецца. У гэтым прасочваецца адна з вядучых тэндэнцый сучаснага тэатра, спецыфіку якой трапна ахарактарызаваў Міхаіл Буткевіч у манаграфіі «Да ігравога тэатра»: «Рэч становіцца чалавекам, або лепш: чалавек пераўвасабляецца ў прадмет, рэч, механізм, узнагароджваючы яго душой. Яны нібыта прыглядаюцца адзін да аднаго, збліжаюцца адзін з адным, пранікаюць адзін у аднаго, мяня-



юцца месцамі». У гэтым сэнсе «Goldkopf» адсылае да візуальнай стылістыкі і работы з целам у пастаноўках не толькі Шлемера, але і многіх іншых «візіянераў» — Філіпа Жанці, Жазэфа Наджа, Андрэаса Крыгенбурга, П'ера Лароша. Матэматычная дакладнасць кампазіцыйных рашэнняў ператварае сцэну ў структураваную прастору, дзе візуальная дынаміка будуецца рухомай геаметрыяй колераў, розных форм і фігур — ліноўных, плоскіх і аб'ёмных. Галоўным выяўленчым сродкам становіцца рух, які цікавіць пастаноўшчыкаў не толькі сваёй фізічнай канкрэтнасцю, але найперш метафарычнасцю. На сцэне ажыццяўляецца рытуал стварэння свету, дзе рух сімвалізуе нараджэнне матэрыі і гісторыі чалавечага жыцця. З руху ўсё пачынаецца і ім жа ўсё заканчваецца: хаатычныя элементы, аскепкі формаў, незавершаныя лініі пластычных малюнкаў у фінале спектакля ператвараюцца ў танец усіх персанажаў (харэаграфія — Анастасія Лапцінская). Яны рухаюцца з геаметрычнай дакладнасцю — рытмічна, сінхронна, быццам ідэальныя механізмы...

Памяць цела

Спектакль, які страсянуў мінскую публіку, пазбавіў яе звыклай зоны камфорту — бута-перформанс Ірыны Ануфрыевай «Embers» («Вуголле»). Выхаванка студыі пры тэатры «InZhest» і шведскай «SU-EN Butoh Company», сёння Ірына працуе ў Стакгольме як незалежная танцоўшчыца бута, харэограф і перформер. Экстрэмальныя па эмацыйна-эстэтычным уздзеянні, монаспектаклі Ануфрыевай перакульваюць стэрэатыпныя ўяўленні пра гармонію, прыгажосць, межы дазволенага ў мастацтве.

Цела ў «Embers» выступае першаснай крыніцай сэнсу, робіцца люстэркам траўматычнага фізічнага і псіхічнага вопыту, візуальнай метафарай памяці пра жахлівыя апакаліптычныя ўзрушэнні, з якімі сутыкнуўся чалавек у XX стагоддзі. Такі прынцып блізкі метаду заснавальніка бута Тацумі Хідзіката. Ён лічыў цела велізарным сасудам, што змяшчае ўсю чалавечую памяць — ад маленства да смерці. «Хідзіката знаходзіў у сабе іншых людзей», — казала пра яго танцоўшчыца Ёка Асікава. Сам харэограф сцвярджаў: «Мы абменьваемся поціскам рукі з мёртвымі, якія пасылаюць нам падтрымку, знаходзячыся па-за нашымі целамі. <...> Мы павінны адкрыць мёртвым доступ да нас і жыць з імі».

Невыпадкова ў «Embers» (як і ў бута-перформансе «У пустэчы», паказаным у межах «ПлаSтформы-2013») Ірына Ануфрыева звяртаецца да музыкі легендарнай амерыканскай альтэрнатыўнай спявачкі Дыяманды Галас. Гэтым разам музычнай асновай перформанса зрабіўся альбом «Defixiones, Will and Testament», прысвечаны ахвярам асманскага генацыду армян пачатку XX ст. Пасля перформанса ад калег даводзілася чуць, што аскетычны, стрыманы пластычны шэраг значна саступаў музыцы па напале экспрэсіі. Аднак падобны візуальны мінімалізм артыстка абрала наўмысна. Ён ствараў эфект неверагоднай эмацыйнай канцэнтрацыі, энергетычнага напружання і пагружэння цела ў кожны гук, а не яго літаральнай інтэрпрэтацыі. «Гук — гэта мой партнёр, — гаворыць Ірына. — Праз голас Дыяманды я вывучаю танец. Яе музыка — не суправаджэнне, а месца сустрэчы, у працэсе якой я пачынаю бачыць гук». У сцэнічным існаванні артысткі не было нічога выпадковага: кожны жэст, поза альбо іх адсутнасць нараджалі выразнае адчуванне руху ў нерухомасці, танца не целам, а ўнутры цела.

Зусім іншае ўражанне выклікала пастаноўка «Human Project» (ідэя і харэаграфія — Сімона Арынска) рыжскага тэатра «Idea Gnosis», дзе танец бута паўставаў адным з элементаў складанай візуальнай партытуры. Пазбаўлены вобразнага сэнсу, ён успрымаўся ўсяго толькі знешнім прыёмам і не спрыяў увасабленню канцэптуальнай задумы рэжысёра.

Contemporary? А што гэта?

Рэдкі для сучаснай танцавальнай сцэны іранічны погляд на танец і працэс яго стварэння прадэманстраваў спектакль «Contemporary?» (харэаграфія — Агнэ Раманаўскайтэ, Паўлюс Тамоле, Мантас Стабачынскас) праекта «Arts Printing House» (Вільнюс). Аб'ектам насмешкі тут становяцца ўласна contemporary dance, шматлікія вобразныя штампы, банальныя лексічныя камбінацыі, пастаноўчыя прыёмы, што фланіруюць з твора ў твор. Што ж такое сучасны танец і ці можна лічыць гэты танец мастацтвам? Ці разумее публіка, што хоча сказаць харэограф, ці існуе канчатковы сэнс спектакля? Гэтыя ды многія іншыя пытанні скіраваныя і да сябе, і да гледачоў. Паказальна, што ў пастаноўцы парадыруюцца штампы не толькі сусветнага, але і літоўскага contemporary dance (напрыклад, знакамітыя бясконцыя кручэнні Ларэты Юадкайтэ). Для пачаткоўцаў «Contemporary?» можа стаць наглядным дапаможнікам па тым, як не трэба сачыняць сучасную харэаграфію.

Падобная тэматыка распрацоўвалася ў пастаноўцы «Concerto grosso» (ідэя і харэаграфія — Аляксандр Це-


3•


4•

5•

бянькоў) гродзенскага танцтэатра «Галерэя», чые персанажы задаваліся пытаннем «Што такое сучаснае мастацтва і як яго належыць успрымаць?».
Яшчэ адной істотнай праблемай, заўважнай хіба што для спецыялістаў, стала мера арыгінальнасці аўтарскага выказвання, ступень перапрацоўкі «чужога» ў «сваё». У гэтым сэнсе «Concerto grosso» можна назваць рымейкам па матывах чужых знаходак. Танцавальныя сцэны спектакля ўвесь час выклікалі пачуццё дэжа вю. Калі ў яго першай частцы панавала эстэтыка расійскага contemporary dance перыяду 1990-х, дык візуальныя метамарфозы з люстэркамі ў фінале нагадалі пра аналагічныя прыёмы ў балеце «Пін-код» Дзмітрыя Куракулава, лідара гродзенскага гурта сучаснай харэаграфіі «ТАД».

Паміж «Я» рэальным і ідэальным

Адной з лейттэм многіх спектакляў «ПлаStформы» стаў крызіс асабістай рэпрэзентацыі і, як адваротны бок гэтага працэсу, пошук шчырасці выказвання, праўдзівай камунікацыі між сцэнай і залай. Ханс-Ціс Леман адзначае, што акцёр у сучасным тэатры — гэта не выканаўца ролі, а перформер, які прапануе сваю прысутнасць на сцэне: «Ён ужо больш не інтэрпрэтатар. Акцёр павінен цяпер прадстаўляць (і прадастаўляць) на сцэне самога сябе».
Паказальным у гэтым плане стаў твор «Гісторыі, якія мы нікому не распавядалі» (харэаграфія — Сімонэ Сандроні) Люблінскага тэатра танца. Драматургія дзеі ўяўляла мантаж яркіх, камічных, правакацыйных, эксцэнтрычных эпізодаў, дзе танец перамяжоўваўся з вербальнымі маналогамі, імправізацыяй, інтэрактыўным узаемадзеяннем з публікай. Аднак гэта толькі знешні, павярхоўны пласт спектакля; насамрэч ён кранаў праблему камунікацыі — як міжасобаснай, так і з самім сабой.
У пастаноўцы адсутнічала дыстанцыя паміж артыстам і роляй: танцоўшчыкі не ўвасаблялі аніякіх персанажаў, акрамя саміх сябе. Кожнага з іх чакаў свой зорны час. Кожны выходзіў да мікрафона, каб прашаптаць, распавесці, пракрычаць сваю гісторыю. Але ці пачуў яго той, хто знаходзіцца побач?
Узаемадзеянне паміж рэальным і ідэальным «Я» даследавалася ў перформансе «Адзін у квадраце» (харэаграфія — Вольга Лабоўкіна ў сааўтарстве з артыстамі) тэатра танца «Karakuli». Квадрат — галоўны семантычны і візуальны вобраз спектакля — падчас дзеі набываў розныя сэнсавыя адценні. Гэта і звыклая зона камфорту, і геаметрыя нашага паўсядзённага жыцця — клеткі кватэр, офісаў, знаёмыя траекторыі штодзённых перамяшчэнняў. У кожнага героя свой квадрат — абмежаваная прастора ўнутранага свету з уласнымі фобіямі, комплексамі, нерэалізаванымі жаданнямі. Нарэшце, квадрат — гэта яшчэ і знешнія сценкі, куды ўпісвае чалавека соцыум, прафесія, чаканні блізкіх...
Як і ў люблінскім спектаклі, артысты дзейнічалі ад свайго імя: іх праблемы зразумелыя кожнаму гледачу. Яны таксама жывуць у віртуальным свеце ілюзій і фантомаў, вобразаў і падабенстваў, імітацый і сімулякраў, якія яшчэ больш узмацняюць разрыў паміж «Я» рэальным і ідэальным, множачы ўсё новыя і новыя квадраты.
Зусім іншую семантыку форма квадрата набывала ў спектаклі «Дзевяць клетак» «SKVO's Dance Company». У інтэрпрэтацыі Ганны Карзюк чатырохкутнік — гэта своеасаблівае «месца моцы» і акно ў свет. Чалавек адчыняў яго і рабіўся іншым...

А што далей?

Асаблівымі старонкамі «ПлаStформы» сталіся дзве знаходкі: «Новыя імёны» (падтрымка маладых і яшчэ невядомых шырокай публіцы калектываў) і насычаная адукацыйная праграма, якая задзейнічала не толькі айчынных практыкаў і тэарэтыкаў, але і замежных спецыялістаў. У межах фэсту адбылася лекцыя пра літоўскі contemporary dance крытыка з Вільнюса Інгрыды Гербутавічутэ; пра польскую танцавальную сцэну распавялі тэатразнаўца Гжэгаж Кандрасюк і харэограф, танцоўшчык Люблінскага тэатра танца Рышард Каліноўскі; з культурнай палітыкай у галіне перфарматыўных мастацтваў у Францыі пазнаёміў саветнік французскага міністэрства культуры Ларан Ван Кот (Ліён).
...У 1980-х Беларусь зазнала існы бум эксперыментальнага пластычнага руху з мноствам студыйных калектываў. Аднак з сярэдзіны 1990-х гэты працэс сышоў на нішто. З усіх разамаітых пластычных тэатраў выжыў адзіны — тэатр «InZhest». Хочацца спадзявацца, што фестываль «ПлаStформа» ўздыме новую хвалю цікавасці да пластычных эксперыментаў. Але творцам патрэбная ўвага з боку дзяржавы — такая ж дзейсная і паслядоўная, як і з боку мастацкай супольнасці.

1,6. «Доступ да цела». Фізічны тэатр «InZhest». Мінск.
2. «Embers». Ірына Ануфрыева. Стакгольм.
3. «Goldkopf». «Laboratory Figures Oskar Schlemmer». Магілёў.
4. «Адзін у квадраце». «Karakuli» Вольгі Лабоўкінай. Мінск.
5. «Дзевяць клетак». «SKVO's Dance Company» Вольгі Скварцовай. Мінск.

Фота Сяргея Ждановіча.





6.

Часопіс заўжды імкнецца пашырыць уяўленне чытачоў пра оперу як мастацтва інтэлектуальнае і элітарнае, адлюстроўваючы буйнейшыя падзеі ў краінах блізкага замежжа, у дадзеным выпадку — Расіі. Артыкулы музычных крытыкаў Аляксандра Матусевіча і Марыны Гайковіч прысвечаны апошнім, знакавым прэм'ерам, якія адбыліся ў тэатрах Масквы, Новасібірска і Екацярынбурга. Вакол адной з іх, оперы «Тангейзер», віравалі сапраўдныя жарсці. І мастацтвазнаўчыя, і судовыя. На шчасце, мір дасягнуты. Адміністратыўныя справы дырэктара Новасібірскага тэатра Барыса Мездрыча і рэжысёра Цімафея Кулябіна спынены ў сувязі з адсутнасцю складу злачынства. Калі б сваё слова ў абарону тэатра і спектакля не сказалі вядомыя дзеячы культуры, усё магло б стацца іначай...

Чайкоўскі і Мусаргскі. Новае прачытанне

Аляксандр Матусевіч (Масква)

Сярэдзіна сезона была адзначаная ў Маскве дзвюма гучнымі прэм'ерамі на сцэнах вядучых сталічных тэатраў. Прычым абедзве вяртаюць на афішу меганазвы, найважнейшыя творы рускага нацыянальнага рэпертуару, якія па дзіўным збегу абставінаў выпалі з яго. І гэта пры тым, што ў першапрастольнай шэсць прафесійных оперных тэатраў. Такую раскошу не можа сабе дазволіць ніводны іншы горад свету.

Тым не менш ні ў адным з іх сёння не ідзе «Пікавая дама» (версію «Гелікон-оперы» з падзагалоўкам «картачная гульня з антрактам» не бярэм у разлік), хоць яшчэ зусім нядаўна чатыры музычныя тэатры Масквы мелі кожны па «сваёй» «Пікавай». Але з розных прычын, часам невытлумачальных, раптоўна Масква засталася ўвогуле без «Пікавай дамы». І такая сітуацыя з найбольш папулярным творам сусветна прызнанага класіка. Што ўжо казаць пра «Хаваншчыну» Мадэста Мусаргскага, больш складаную для ўспрымання, якую рэдка сустракаем у рэпертуары расійскіх тэатраў? Праўда, у бягучым сезоне бум на «Хаваншчыну» ўзнік на еўрапейскіх сцэнах (Антверпен, Гент, Вена, Штутгарт, Бірмінгем). Аднак у Маскве гэтую пастаноўку дазваляў сабе мець толькі Вялікі тэатр, дый з яго рэпертуару яна знікла ўжо дзясятак гадоў таму.

Напэўна, не варта лішні раз казаць пра тое, што абодва творы з'яўляюцца асновай расійскай опернай афішы, кожны па-свойму вырашае праблему нацыянальнага характару, пазачасава аскрэслівае архетыповыя пытанні рускага быцця. Роўна як не варта казаць і пра геніяльнасць музыкі



1.

ды музычнай драматургіі, абсалютнай і «запредельной» у гэтых непадобных сачыненнях. Мала якая опера сусветнага рэпертуару можа паўстаць нароўні з імі. «Пікавая» — гэта гарманічна выбудаваны храм, даведзены да дасканаласці самім аўтарам, а «Хаваншчына» — заўсёды адкрытая кніга, што не мае кананічнай аўтарскай версіі. Іх вяртанне на маскоўскую сцэну ўспрымаецца справай жыццёва неабходнай і натуральнай.

Аднак, гаворачы пра вынік гэтых культурных акцый, захапленні даводзіцца зменшыць прынамсі напалову. Калі ў выпадку з «Хаваншчынай» Масква атрымала арыгінальны і, безумоўна, удалы прадукт, то з «Пікавай дамай» усё не так адназначна. У Вялікім тэатры «Пікавая» ішла заўсёды,



2.

пачынаючы з прэм'еры 1891 года. Кананічнай стала версія Леаніда Баратава (1944). Яна не сыходзіла з гэтай сцэны шэсць дзесяцігоддзяў. У 2007-м Валерый Фокін і Міхаіл Плятнёў зрабілі новую пастаноўку, пазбаўленую вонкавага харства, фаталісцкую, але па-свойму цікавую.
І раптам, маючы такую каласальную ўласную традыцыю існавання «Пікавай дамы» на першай сцэне Расіі, Вялікі тэатр нечакана купляе ў Еўропе пастаноўку ажно 1998 года, становячыся n-ным калектывам у доўгай чарадзе каапэрантаў гэтай капрадукцыі: за мінулыя гады спектакль Льва Додзіна не раз аднаўлялі ў Амстэрдаме, Парыжы і Фларэнцыі. Нават калі б тое быў абсалютны шэдэўр, і тады ўзнікала б пытанне: а ці варта везці ў Маскву даўнюю працу, добра вядомую аматарам калі не па жывых праглядах, то хоць у запісе? Але бяда ў тым, што додзінскую «Пікавую» нельга назваць нават і спектаклем проста ўдалым — ужо таму, што пастаноўшчык рэпрадукуе класічную недарэчнасць у падыходзе да оперы, даўно вядомую ў музычным свеце пад назвай «граблі Меерхольда». На іх ступіў не адзін рэжысёр. Сутнасць яе — у дакладным прытрымліванні аповесці Пушкіна, ад якой сачыненне Чайкоўскага існуе на шаноўнай адлегласці. У Додзіна дзеянне ад першай да апошняй ноты разгортваецца ў вар'яцкім доме, а ўсё, што адбываецца, — толькі мроі звар'яцелага Германа. Каб ажыццявіць такую сумнеўную канцэпцыю, якая ўваходзіць у супярэчнасць з рамантычным пафасам музыкі, недарэчную рэдактуру зведала сама партытура, у якой шмат купюр…
Аднак істотныя пытанні не толькі да рэжысёра. Музычна спектакль таксама мала пераконвае. Запрошаныя вакалісты, уключна з сусветнай знакамітасцю Уладзімірам Галузіным (Герман), маюць сур'ёзныя недахопы (у прыватнасці, голас тэнара гучыць стомлена). Не ўсё добра і з салістамі ўласнымі. Млявасцю і нястройнасцю непрыемна здзіўляе аркестр, а ад інтэрпрэтацыі Міхаіла Юроўскага застаецца ўражанне бляднае і няпэўнае. Мабыць, ва ўсім творы толькі дэкарацыі Давіда Бароўскага не выклікаюць сумневаў, хоць афармляюць яны вельмі дзіўныя ідэі.
А вось з «Хаваншчынай» удалося амаль усё. Пра тое, што Музычны тэатр імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі дарос да грандыёзных эпічных опер, вядома даўно. Апошняе сведчанне — пастаноўка цыклапічнай «Вайны і міру» Сяргея Пракоф'ева, прымеркаванай да 200-годдзя Айчыннай вайны 1812 года. «Хаваншчына» з пункту гледжання шматлюдства, выбудоўвання масавых сцэн, кінематаграфічнай імклівасці ў змене карцін, мабыць, прасцей. Але з пункту гледжання закладзеных сэнсаў, шматслойнасці, вечных пытанняў рускага быцця, якія ўзнімаюцца ў ёй, — магчыма, больш складаная.
На «Хаваншчыне» навечна стаіць таўро недапісанага твора, што дае, з аднаго боку, падставы для калямузыказнаўчых спекуляцый (хто лепш завяршыў оперу, чыя рэдакцыя больш адпавядае духу Мусаргскага), з другога — вядомую ступень свабоды, выбару для тэатраў: на якім варыянце спыніцца, чым скончыць гэтую мікеланджэлаўскую па сіле ўздзеяння фрэску з рускай сярэднявечнай гісторыі? Тэатр Станіслаўскага абраў рэдакцыю Шастаковіча, мяркуючы, што аскетызм вакальных партый і калючая аркестроўка ў ёй бліжэй як да Мусаргскага, так і да сучаснасці, а фінал даручыў зрабіць уральскаму кампазітару Уладзіміру Кабекіну. Ён завяршыў оперу катарсічна ціха, без корсакаўскага пажарышча, у якім пад пятроўскі марш гінулі ў палаючым скіце раскольнікі, але і без шастаковічаўскага паўтору «Світанку на Маскве-рацэ». Тут самотны голас а капэла (Дар'я Церахава) зацягвае ці то малітву, ці то тужлівае народнае галашэнне і раствараецца ў нябыце. Як дымок ад згарэлых, але нязломленых старавераў.
Такі дзіўны фінал наўрад ці прыдатны для сачыненняў XIX стагоддзя, да якіх пры ўсім наватарстве ўсё-такі належыць «Хаваншчына», — гэта хутчэй заканчэнне для аўтарскага кіно ў стылі Таркоўскага. Ды і сама рэдакцыя Шастаковіча (з улікам усіх яе плюсаў) супярэчлівая з лагічнага і драматургічнага пунктаў гледжання. Але выбар рэдакцыі і прапанаваны фінал цалкам зразумелыя ў дадзеным спектаклі Аляксандра Цітэля — цвёрдым, з аголеным нервам, пазбаўленым нават намёкаў на дэкаратыўнасць. Пастаноўшчыку патрэбна была менавіта такая музычная версія «Хаваншчыны», каб сказаць уласнае важкае слова пра рускае быццё, гісторыю, душу. Сцэнічны мінімалізм, дзе адна дэкарацыя (мастак Уладзімір Арэф'еў) — велізарны дашчаты свіран — нібы пераносіць гледача-слухача на планету Русь, якая існуе па-за часам і па-за прасторай. «Драўляная Русь» — вечны вобраз айчыны, дзе норавы дзікія, страсці ракавыя, дзе шмат жорсткасці і несправядлівасці, але, як ні дзіўна, адначасова шмат любові і чалавечнасці. Гэткае рашэнне прасторы дазваляе не марнаваць ні секунды на змену дэкарацый — рускі эпас, сага пра страшныя часы расколу цячэ павольна і плаўна, быццам летапіс.
Музычна спектакль не проста пераконвае, а пакідае ў душы апёк ад пачутага: у такой ступені ўсё добра зроблена. Аляксандр Лазараў, найбуйнейшы пасля Яўгена Святланава спецыяліст па рускай музыцы, умее перадаць і непазбыўную прыгажосць гэтай неквяцістай партытуры, і яе шквальную магутнасць. Выдатны ансамбль салістаў, у якім кожны спявак — скарб. Тэатр выстаўляе два паўнавартасныя склады. Кожная вакальная праца яркая і выразная — Андрэй Валенцій і Дзмітрый Ульянаў (Хаванскі), Мікалай Ярохін (Андрэй), Нажмідзін Маўлянаў (Галіцын і Андрэй), Дзмітрый Сцепановіч (Дасіфей), Ксенія Дуднікава (Марфа), Валерый Мікіцкі (Галіцын і Пад'ячы). Хор тэатра пад кіраўніцтвам Станіслава Лыкава — сёння не саступае Вялікаму тэатру па моцы, складнасці і выразнасці спеваў. Рускі эпас цяпер яму падуладны.

1. «Пікавая дама» Пятра Чайкоўскага. Вялікі тэатр Расіі.
Фота Даміра Юсупава.
2. «Хаваншчына» Мадэста Мусаргскага.
Музычны тэатр імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі.
Фота Алега Чарнавуса.

Гандзі і Тангейзер — буйным планам

Марына Гайковіч (Масква)

У сучасным расійскім тэатры даволі складана акрэсліць пэўныя тэндэнцыі. Калі аналізуеш уражанні апошняга сезона, можна прыйсці да высновы: настаў час «умеранага» тэатра, калі амаль нівелявалася аўтарскае выказванне, а новыя пастаноўкі вылучае своеасаблівая кансерватыўная закваска (чаму, вядома, вельмі рады інтэнданты і публіка). Не магу сказаць, што гэта кепска, у большасці сцэнічныя творы якасныя, у некаторых выпадках яны нават вынаходліва зробленыя. Рэжысёры адкрываюць для сябе перспектыву стараннай, дэталёвай працы з акцёрамі.

Распавяду пра два спектаклі, пастаўленыя пры канцы 2014-га. Падкрэслю: абодва з'явіліся не ў сталіцы. У Екацярынбургу прайшла прэм'ера оперы Філіпа Гласа «Сацьяграха». Факт, які заслугоўвае ўвагі: да гэтага часу сачыненні амерыканскага класіка мінімалізму ў расійскіх тэатрах не ставіліся.

«Сацьяграха» — пра Махатму Гандзі. Выключная асаблівасць партытуры ў тым, што кампазітар дае пастаноўшчыкам абсалютную свабоду дзеянняў, пазначаючы толькі галоўную фігуру і задаючы тэматычны контур кожнага з дзевяці фрагментаў твора ў трох дзеях. Лібрэта складзена з радкоў «Бхагават Гіты», опера выконваецца на санскрыце. Так што рэжысёр мае, па сутнасці, законную вольнасць, і ніхто не зможа абвінаваціць яго ў супрацьстаянні аўтара і партытуры. Пастаноўшчык і сцэнограф Тадэвуш Штрасбергер, свядома ці не, выводзіць на першы план атмасферу гвалту і пратэсту. У канцы першай дзеі тубыльцы пад ціскам атрымліваюць рэгістрацыйныя карткі, але варта абурыцца аднаму — і бунтуюць ужо ўсе. У канцы другой — карткі ляцяць у вогнішча, а Гандзі падвяргаецца нападу раз'юшанага натоўпу белых і цудам ратуецца. У фінале трэцяй — чорных выганяюць з кінатэатра на фоне кадраў знакамітага выступлення Марціна Лютэра Кінга.

Зрэшты, усё ж такі ў гэтай пастаноўцы рэжысёр не меў намеру ўзнімаць рэвалюцыйныя настроі, ён робіць акцэнт на вобразным баку спектакля. І яго сцэнаграфічная праца, неаддзельная тут ад майстэрства мастака па святле Яўгена Вінаградава, уражвае, мабыць, больш за ўсё. Абрыс гор і пунсовы захад, мігатлівыя лямпачкі-зоркі, таямнічы Крышна; кадры кінахронікі; нарэшце, перспектыва чайных плантацый, якая сыходзіць удалечыню, — вось прыёмы, што вабяць гледача.

Але музыка Гласа і прадугледжвае магчымасць трапіць у медытатыўны стан. Простыя меладычныя і гарманічныя формулы, мінорнае трохгучча, расцягнутае на тры гадзіны, бясконцае паўтарэнне аднаго і таго ж з мінімальнымі зменамі, вядома, павінна адправіць гледача ў транс. З першай спробы, праўда, апынуцца там даволі цяжка: цэлае



складаецца з вялікага мноства дэталей і не хочацца штонебудзь выпусціць з-пад увагі. Але опера будзе ісці рэгулярна (вось яна, перавага рэпертуарнага тэатра!).

Дырыжор Олівер фон Дохнаны, знаёмы не па чутках з творчасцю Гласа, зрабіў грандыёзную працу. Салісты тэатра (а гэта некалькі складаў без адзінага запрошанага артыста) музыку амерыканскага класіка засвойвалі ўпершыню. Мінімалізм — пры яго ўяўнай прастаце, мілагучнасці і адсутнасці каларатур і іншых цяжкасцей — аказваецца не такім лёгкім у выканальніцкай практыцы, але вакалісты з ім годна справіліся.

Другая прэм'ера прайшла ў Новасібірскім тэатры оперы і балета. Малады, але дасведчаны драматычны рэжысёр Цімафей Кулябін дэбютаваў у оперы пастаноўкай «Тангейзер» Рыхарда Вагнера. Кулябін згладзіў многія часавыя і сюжэтныя няроўнасці, дзе рэальныя героі мігрыруюць у фантастычны свет багоў і назад (оперны рэфарматар Вагнер, здаецца, і сам разумеў недасканаласць лібрэта). І ператварыў рыцарскую легенду ў псіхалагічную драму. Нямецкі паэт-мінезінгер Тангейзер у гэтай інтэрпрэтацыі — знакаміты кінарэжысёр, з тых, што фанатычна адданыя працы. Яна — іх залежнасць, іх наркотык. Інтраверт, адзіночка, пустэльнік, ён зачыняецца ў старым ангары і здымае сваю, даволі дзёрзкую версію пра васямнаццаць невядомых гадоў з жыцця Ісуса: Хрыстос правёў іх у гроце Венеры, дзе напоўніцу спасцігнуў, што ёсць пачуццёвай асалодай. Гэтак жа, як Ісус імем Панны Марыі вырываецца з абдымкаў Венеры, Тангейзер, успамінаючы пра маці, паддаецца на ўгаворы сяброў пакінуць нарэшце сваю пячору і прыняць удзел у Вартбургскім кінафестывалі.

Дзіўным чынам тут (пры, здавалася б, істотным адступленні ад сюжэта) захоўваюцца ўсе вагнераўскія матывы. У цэнтры — трагедыя асобы і мастака, але ў Кулябіна яшчэ і трагедыя сям'і. Лізавета (каханая Тангейзера, тая, што аддала жыццё за выратаванне яго душы) — у гэтай версіі маці героя, яна ж — арт-дырэктар кінафестывалю (выдатная акцёрская і вакальная праца Ірыны Чурылавай). Тут не адчуваецца дысанансу з першакрыніцай — Лізавета ў Вагнера не столькі палюбоўніца, колькі заступніца і выратавальніца. Не губляючы надзеі, дачакалася вяртання свайго блуднага сына, даравала яму ўсё — нават падвоенае прыніжэнне, калі той, убачыўшы абражаную ім жа маці ў слязах, раптам «намацаў» прыгожы кадр і пачаў, як на здымачнай пляцоўцы, выбудоўваць план.

Адзін з блізкіх сяброў, Вальфрам — яго брат, таксама кінарэжысёр, не менш вядомы і прывілеяваны, — захаваў цвярозасць мыслення (думаецца, з гэтай партыі пачалася выдатная кар'ера Паўла Янкоўскага). У трэцяй дзеі Лізавета і Вальфрам клапоцяцца пра звар'яцелага Тангейзера. Пасля скандалу на кінафэсце, калі рэжысёра за надта вольныя выказванні і мастацкія погляды абвясцілі персонай нон грата (згадаем Ларса фон Трыера і Канскі фестываль), ён вяртаецца ў сваё сховішча — здымачны ангар, дзе паступова траціць розум і памірае. Цягнучы цяжкі крыж, Тангейзер сыходзіць праз праём у дэкарацыі ў іншы свет. Прыз кінафестывалю атрымлівае Вальфрам — магчыма, за фільм, зняты па апошнім «сцэнары» Тангейзера.

Галоўны дырыжор Айнарс Рубікіс, надзвычай чулы музыкант, оперу пра людзей і іх залежнасці (гэта значыць — партытуру, якая прэтэндуе на вышэйшае духоўнае веданне) прачытаў як цалкам лірычную. На імя гэтага творцы варта звярнуць увагу: Рубікіс яшчэ даволі малады, але ўжо знакаміты (уладальнік 1-й прэміі на дырыжорскім конкурсе імя Густава Малера). Ён вельмі адказна і сур'ёзна ставіцца да сваёй справы і стаў, бадай, адным з самых перспектыўных галоўных дырыжораў у расійскім тэатры.

Пастаноўка оперы мела нечаканы працяг. Пры канцы лютага пракуратура Новасібірска ўзбудзіла справу аб адміністрацыйным правапарушэнні ў дачыненні да рэжысёра Цімафея Кулябіна і дырэктара тэатра Барыса Мездрыча. Нагодай зрабіўся зварот кіраўніка Новасібірскай мітраполіі Ціхана, які, не наведаўшы спектакля, знайшоў у ім матывы, што абражаюць пачуцці вернікаў (у прыватнасці, плакат фільма Тангейзера, на якім кананічная фігура ўкрыжаванага Хрыста знаходзіцца паміж жаночых ног). Сітуацыя складваецца парадаксальная: па сюжэце Тангейзер якраз з-за эпатажнага мастацкага выказвання становіцца персонай нон грата. Тэатр падтрымалі расійскія дзеячы культуры. «Свабода творчасці — такая ж абсалютная каштоўнасць, як і свабода веравызнання», — напісаў Алег Табакоў.

Падрыхтавала Таццяна Мушынская.



«Тангейзер» Рыхарда Вагнера. Новасібірскі тэатр оперы і балета.
Фота Яўгена Іванова.



1.

Тайна адной літары. Версія

Да 130-годдзя кінарэжысёра Юрыя Тарыча

Ігар Аўдзееў

Дзень нараджэння айчыннага кіно — 17 снежня 1924 года. Менавіта тады з'явілася дырэктыва з патрабаваннем наладзіць на Беларусі ўласную кінавытворчасць. Відаць, яна яшчэ доўга заставалася б на паперы, калі б не талент і майстэрства тых замежных спецыялістаў, якія ўжо ў 1925-м пагадзіліся працаваць па заказах «Белдзяржкіно». Самым першым з такіх адзінкавых тады спецыялістаў быў Юрый Тарыч. Аўтар гістарычнай касцюмнай драмы «Крылы халопа», якая першай з савецкіх фільмаў шырока дэманстравалася ў кінапракаце ЗША і іншых замежных краін, ён заслужана стаў лідарам беларускага кіно канца 1920-х — пачатку 1930-х. Менавіта Юрый Тарыч — рэжысёр карцін «Лясная быль» (1926), «Да заўтра» (1929), «Шлях карабля» (1935), «Адзінаццатага ліпеня» (1938). Працяглы час лічылася, што заснавальнік нацыянальнага кіно, першы айчынны прафесійны кінарэжысёр быў ураджэнцам Беларусі. У навуковых манаграфіях, друкаваных і электронных СМІ месцам нараджэння Юрыя Тарыча называецца Полацк. Але ці так усё насамрэч?

Зыходная інфармацыя грунтавалася на аўтабіяграфіях рэжысёра, якія захаваліся ў аддзелах кадраў тых кінастудый былога СССР, дзе ён працаваў («Мосфильм», «Ленфильм», «Беларусьфільм» і інш.). А таксама, як сцвярджалася, на матэрыялах яго асабістай справы, з якой сёння можна пазнаёміцца ў Расійскім дзяржаўным архіве літаратуры і мастацтва ў Маскве. Справа гэтая знаходзіцца ў вольным доступе з 1972 года, але, як высветлілася, да 2012 года яе падрабязна не даследаваў ніхто. Аўтар гэтых радкоў быў першым, хто зазірнуў у пераважную большасць папак справы.

Так, сярод 133 адзінак захоўвання ёсць датаваныя рознымі гадамі чарнавікі аўтабіяграфій Юрыя Тарыча (нагадаю: Тарыч — творчы псеўданім, а сапраўднае прозвішча рэжысёра — Аляксееў). Ёсць тут і копія яго пашпарта, дзе ў графе «месца нараджэння» дакладна значыцца «Полацк»... Характэрна, што ўсе гэтыя дакументы з'явіліся пасля 1937 года. А што ж было раней?



4.



2,3.

Дакументальнае сведчанне № 1. Фотапаштоўка з адлюстраваннем трох юнакоў (Тарыч — крайні справа) у тыповай гімназічнай форме, у тым ліку ў фуражцы з характэрнай манаграмай «ПГ» на кукардзе, і надпісам на адвароце «Зіма 1902 г. г. Плоцк».
Дакументальнае сведчанне № 2. Афіцыйная папера ад 01.09.1905 г. аб праездзе па льготным тарыфе з Маньчжурыі, дзе Тарыч служыў санітарам у гады руска-японскай вайны, «да станцыі Варшава». Туды з Плоцка ў пошуках сродкаў для існавання пераехала пасля смерці бацькі ў 1903 годзе яго даволі вялікая сям'я.
Дакументальнае сведчанне № 3. Паштоўкі Тарыча родным у Варшаву (вул. Паўліна, 31/5) з сібірскай ссылкі (з этапу і пасёлка Тара пад Табольскам), дзе ён апынуўся ў 1907 годзе за «ўдзел у прапагандысцкай рабоце варшаўскай


7.


5.


8.



6.

ваенна-рэвалюцыйнай арганізацыі». Дакладней — за папулярызацыю сярод вальнадумнай моладзі сваіх нарысаў-уражанняў ад руска-японскай вайны.
Дакументальнае сведчанне № 4. Складзены ў снежні 1917 года паслужны спіс паручніка 2-й Грэнадзёрскай артылерыйскай брыгады Юрыя Аляксеева, дзе ў графе «якой губерніі ўраджэнец» выразным почыркам напісана: «Ураджэнец Варшаўскай губерніі», а ў графе «дзе выхоўваўся» — «У Плоцкай класічнай гімназіі».
Дакументальнае сведчанне № 5. Стандартны асабісты лісток работніка, які накіроўваецца на замежную працу (у камандзіроўку ў Берлін, Германія) ад 06.09.1930 г., дзе на пытанне «месца нараджэння» Тарыч дакладна адказвае «г. Плоцк», а пра адукацыю піша: «Скончыў класічную гімназію ў 1903 г. у г. Плоцку».



9.

з тагачаснай лініяй партыі ў «нацыянальных ускраінах былой імперыі» стваралася «мастацтва сацыялістычнае па змесце, але нацыянальнае па форме». І першы перспектыўны план вытворчасці беларускіх мастацкіх фільмаў, складзены на самым пачатку 1925 года кіраўніцтвам «Белдзяржкіно», зусім натуральна і лагічна адкрываўся стужкай «Кастусь Каліноўскі».
Але і гэта яшчэ не ўсё. Пасля сусветнага поспеху гістарычнай касцюмнай драмы «Крылы халопа» (з-за працы над якой у Маскве, дарэчы, рэалізацыя «першага беларускага баевіка» «Лясная быль» адклалася роўна на год), прозвішча Юрыя Тарыча замежная прэса ўключала ў спіс самых вядомых савецкіх кінарэжысёраў — Сяргея Эйзенштэйна, Міхаіла Рома, Усевалада Пудоўкіна. Ён атрымліваў прывабныя прапановы ад кінафірм Германіі і ЗША. А значыць? У кантэксце шпіёнаманіі, якая паглынула з цягам часу

Дакументальнае сведчанне № 6. Яшчэ адзін стандартны асабісты лісток па ўліку кадраў таго перыяду з аналагічнымі запісамі: месца нараджэння — горад Плоцк, адукацыя — Плоцкая класічная гімназія (8 гадоў)... Такім чынам, быў Плоцк, а стаў Полацк! З якой жа прычыны Тарыч змяніў (верагодна, у час пашпартызацыі грамадзян СССР) уласную біяграфію і захоўваў гэтую таямніцу да канца жыцця? Адказ, як уяўляецца, — у асаблівасцях і перыпетыях яго біяграфіі. З вышэйназваных дакументальных сведчанняў мы даведваемся, што паходзіць Тарыч «з патомных дваран», нарадзіўся ў сям'і падпалкоўніка-артылерыста царскай арміі, быў афіцэрам, героем Першай сусветнай вайны, атрымаў 6 ордэнаў (у тым ліку — Георгіеўскі крыж 4-й ступені). А на паштоўках да сваёй маці перад яе прозвішчам ён пісаў «ея Высокаблагароддзю». І хоць Тарыч прыняў рэвалюцыю і нават служыў ёй, для новай улады ён усё роўна заставаўся «не сваім». Прынцыпова важныя ў гэтым сэнсе запісы ўтрымліваюцца ў дакументальных сведчаннях № 5 і № 6, дзе на пытанне аб прыналежнасці да палітычных партый Тарыч пазначае: «Быў кандыдатам РКП(б) у 1920 годзе, выбыў пасля чысткі *(рэгуліроўкі сацыяльнага складу партыі. – І.А.)* у 1921 годзе як інтэлігент».
«Не свaім» Тарыча рабіў, вольна ці мімволі, і лёс праекта «Паход на Варшаву», які стаяў у вытворчым плане кінафабрыкі «Савецкая Беларусь»



10.



11.

на 1934 год і павінен быў з дапамогай таленту Тарыча (дарэчы, аднаго з пятнаццаці кінарэжысёраў СССР вышэйшай катэгорыі) стварыць чарговы прапагандысцкі міф, выдаўшы паражэнне Чырвонай Арміі ў жніўні 1920 года за гераічную перамогу. Мяркуючы па падборцы іканаграфічнага матэрыялу і лісце дырэктару кінафабрыкі ад 16.11.1933 года, Тарыч над праектам працаваў, але ў рэшце рэшт (не ў стане выдаць чорнае за белае) адмовіўся ад яго, палічыўшы выхад на экран гэтай кінакарціны «крокам палітычна некарэктным і — на дадзеным этапе — памылковым».
Тут дарэчы будзе прыгадаць, што па волі лёсу Тарыч быў удзельнікам беларускага адраджэння 20-х гадоў мінулага стагоддзя, калі ў адпаведнасці

Краіну Саветаў, ён мог быць выкрыты, напрыклад, як «польскі шпіён».
Калі ў вопісе справы Тарыча ў Расійскім архіве літаратуры і мастацтва я нечакана адшукаў мантажны ліст кінааповесці «Грышка-свінапас» у 9-ці частках з эпілогам (гэта адна з рабочых назваў стужкі «Лясная быль»), падумалася: нарэшце мы даведаемся, як выглядала «першая нацыянальная фільма» ў першапачатковым варыянце! На жаль, дакумент гэты абрываецца на 7-й частцы. Не аказалася тут, хутчэй за ўсё намаганнямі самога кінакласіка, і якіх-небудзь іншых «кампраметуючых» матэрыялаў творчай біяграфіі Тарыча часоў беларусізацыі: пра стасункі з Міхасём Чаротам, першымі кіраўнікамі савецкай Беларусі Язэпам Адамовічам, Вільгельмам Кно-

рыным і Аляксандрам Чарвяковым. Хоць захаваліся лісты і фотаздымкі, напрыклад, акцёра Леаніда Данілава ці рэжысёраў, а калісьці асістэнтаў Тарыча Івана Пыр'ева і Уладзіміра Корш-Сабліна.
Польскі Плоцк, бацька — дваранін-падпалкоўнік царскай арміі, шырокае прызнанне на Захадзе, адмова выканаць важны сацыяльны заказ... Апошняй падзеяй у гэтым ланцугу асабістай небяспекі, верагодна, стала чыстка беларускага кінафонду. Тады з 46 мастацкіх фільмаў існуючага рэпертуару 26 былі забаронены цалкам з фармулёўкай «як палітычна шкодныя», а яшчэ 10 стужак зведалі цэнзурныя скарачэнні і перамантаж. Як вынікае з афіцыйнага ліста кіраўніка «Белдзяржкіно» ў Галоўнае ўпраўленне кінапрамысловасці СССР ад 13.08.1937 года, ад цэнзуры пацярпелі і 5 фільмаў Тарыча. Сярод іх стужкі «Уцекачы» і «Вышыня 88,5» — за «паражэнства і няправільны паказ здрады ў Чырвонай Арміі». «Лясная быль» — за «сцэнар ворага народа Чарота і паказ у карціне ворагаў народа Чарвякова, Кнорына і Адамовіча». Карціна «Да заўтра»: «выразаныя кадры з момантамі крымінальна-сэксуальнага характару і кадры з партрэтам ворага народа Чарота». Стужка «Нянавісць»: «выразаныя кадры артыста, загрыміраванага пад правакатара з кампартыі Польшчы».
У сувязі з гэтым зноў звернемся да чарнавікоў аўтабіяграфіі Тарыча. Супадаючы па сутнасці, яны адрозніваюцца... выкінутымі фрагментамі. У адным варыянце Тарыч вырашае не згадваць, што вучыўся ў класічнай і менавіта плоцкай гімназіі, у другім варыянце ён выкрэслівае, што нарадзіўся ў сям'і ваеннага. А ў варыянце 1958 года, наадварот, развівае тэму «полацкай» гімназіі і нават прыводзіць прозвішчы дырэктара, інспектара і педагогаў. Хоць Полацкая мужчынская гімназія была адчынена толькі ў 1914 годзе, а ў кадэцкім корпусе, які існаваў там у 1903-м, былі зусім іншыя кіраўнікі-педагогі. І кукарда на фуражцы кадэтаў была іншай... Такое ўражанне, што Тарыч на працягу ўсяго свайго жыцця пакутліва разважаў: які факт уласнай біяграфіі можа згуляць супраць або за яго ў канкрэтны гістарычны перыяд? Нават дату свайго нараджэння ў розных афіцыйных паперах класік беларускага кіно згадвае розную — спачатку студзень, а пазней ужо верасень 1885 года.
Мы часта наракаем на недасканаласць беларускага кінематографа. А ці мог гэты пакручасты і драматычны шлях атрымацца іншым? Што ж да Полацка, то дакументальных звестак пра тое, якое дачыненне да гэтага горада меў Юрый Тарыч, у асабістай справе рэжысёра не знайшлося.


12.


13.

**1. Юрый Тарыч.
Ленінград. 1930.
2,3. Дзве паштоўкі з Сібіры, якія будучы рэжысёр адрасаваў сваёй маці ў Варшаву. 1907.
4. Фота з пасведчання падпаручніка Юрыя Аляксеева (Тарыча). Ліпень 1916.
5. Кінафабрыка «Савецкая Беларусь», з мантажніцай Жэняй Пятровай. Ленінград. 1931.
6. Адпраўка камсамольцаў на польскі фронт. 1920.
7. Фотапаштоўка з надпісам «Зіма 1902 г. г. Плоцк». Тарыч — крайні справа.
8. Юрый Тарыч (другі злева) на здымках фільма «Нянавісць». Грозны. 1930.
9. На здымках фільма «11 ліпеня». Злева ад Тарыча акцёр Канстанцін Сарокін. 1938.
10. «Вышыня 88,5». Кадр з фільма. 1931.
11. «Лясная быль». Кадр з фільма. 1926.
12. Юрый Тарыч сярод супрацоўнікаў кінастудыі «Савецкая Беларусь». Леніград. 1935.
13. На здымках фільма «Вышыня 88,5». 1931.**
Фотаілюстрацыі 1–9, 12,13 друкуюцца ўпершыню.

Зброя памяцi і паўстання

Сяргей Харэўскі (тэкст) / Сяргей Ждановіч (фатаграфіі)

Паўстанцкі камандзір 1830—1831 гадоў, літаратар, кампазітар і слынны мастак Напалеон Орда напярэдадні інсургенцыі 1863 года нечакана для ўсіх заняўся нясвоечасовай (як тады падавалася) справай — памкнуўся маляваць гарады і мястэчкі, памятныя мясціны і шэдэўры нашага дойлідства...

Пасля першага паўстання Орда ледзь паспеў эміграваць у Францыю і цалкам прысвяціў сябе музыцы. Настаўнікамі сталі ягоныя сябры — Фрэдэрык Шапэн і Ферэнц Ліст. Хутка прыйшла еўрапейская вядомасць. Карыстаючыся дапамогай іншага сябра — Адама Міцкевіча, заняўся літаратурай. Урэшце стаў браць урокі мастацтва ў французскага пейзажыста П'ера Жырара. У тыя гады Напалеон Орда шмат вандраваў, пісаў і маляваў архітэктурныя краявіды гарадоў ды пейзажы з помнікамі даўніны Францыі, Брытаніі, Бельгіі, Галандыі, Германіі, Міжземнамор'я і Магрыба. На жаль, гэтая частка яго спадчыны невядомая ў Беларусі нават адмыслоўцам.

Дзякуючы амністыі Орда вяртаецца на Бацькаўшчыну, у родныя Варацэвічы. На пачатку паўстання 1863 года здзяйсняе самае галоўнае падарожжа свайго жыцця, у выніку якога з'яўляюцца тысячы акварэлей і малюнкаў, некаторыя з іх складуць некалькі пульхных тамоў літаграфій. Дзённікі паездак Напалеона Орды страчаны, але вядома, што ў 1860—1877-х ён вандраваў па Гарадзеншчыне, Валыні, Міншчыне, Падоліі, аб'ездзіў Віцебскую губерню, у 1875—1877 гадах жыў у Вільні, у 1877-м — у Магілёве. З 1878-га па 1880-ы знаходзіўся ў Польшчы.

Сярод ордаўскіх акварэляў ёсць выява Высокага рынка Мінска з Кафедральным каталіцкім саборам. Наколькі занядбалася наша сталіца за паўстагоддзе ад таго часу, калі яе маляваў Юзаф Пешка! Калісь роўна брукаваная плошча ператварылася ў пустку, дзе ўжо няма ратушы і векавых таполяў, што яшчэ паспеў замаляваць Лявэрнь. Змянілася і аздоба саборнага фасада, да яго быў прыстаўлены вялікі прытвор з тэрасаю ўверсе. На званіцы, замест колішняга высокага шатра, з'явіліся гадзіннік і адкрытая балюстрада. Мы нібы фізічна адчуваем водар старасвецкага Мінска, што пакрысе мадзеў, набываючы вясковыя рысы.

Вялікую цікавасць уяўляюць малюнкі і акварэлі Орды, зробленыя ў бліжэйшых ваколіцах Мінска. Гэта ўвасабленне палаца Хмараў, што пабудаваў у Сёмкаве напрыканцы XVIII стагоддзя італьянскі дойлід Карла Спампані. Некалі тут была шыкоўная Каралеўская зала, адмыслова аздобленая да прыёму караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага. Адным з першых, хто намаляваў тую сядзібу, быў Юзаф Пешка. Ягоны наступнік, Напалеон Орда, зрабіў малюнак Сёмкаўскай сядзібы 9 ліпеня 1876 года, тады яна яшчэ належала роду Хмараў, у якіх і гасцяваў мастак. Сёння палац прыйшоў у заняпад... А вось ад старасвецкага барочнага касцёла ў Анопалі, пад Мінскам, што ў часы Орды якраз быў аднаўлены намаганнямі Альбрэхта Радзівіла і Ганны Халецкай, не засталося нічога, апроч некалькіх чорна-белых здымкаў і акварэльнага малюнка мастака.

Да нас дайшлі дзве вялікія акварэлі 1876 года палацава-паркавага ансамбля ў Прылуках, што знаходзіцца за сталічнай кальцавой дарогай. Маёнтак у XIX стагоддзі перайшоў да Іваноўскіх. Славуты аграном Атон Горват у 1851 годзе перастварыў стары замак у шыкоўны палац гатычнага стылю, заклаў вялікі сад з аранжарэяй, узвёў вежу з гадзіннікам. У 1868-м палац згарэў, у 1872-м быў адбудаваны новым уласнікам — вядомым філантропам, калекцыянерам і нумізматам Эмерыкам Чапскім. Дзякуючы творам Напалеона Орды можам ацаніць, як выглядаў будынак у эпоху свайго росквіту — у 1876 годзе. Палац у Прылуках, часткова разбураны ў Другую сусветную вайну, быў перабудаваны пад Беларускі навукова-даследчы інстытут аховы раслін, сёння мы яшчэ пазнаем у ім тыя рысы, што бачыў і наш геніяльны мастак, кампазітар, патрыёт.

Чаму Напалеон Орда не браў чыну ў паўстанні Каліноўскага? Нібы прадчуваў, чым яно скончыцца: святыні, якія ён толькі зафіксаваў, былі знішчаны і зганьбаваны. Большай іх часткі цяпер не існуе.

Два дзясяткі гадоў Орда вандраваў, цалкам аддаўшыся мастацтву. Прыйшоў час, і зробленыя калісь у Парыжы грошы скончыліся. Скончылася і жыццё. Першы альбом літаграфій выйшаў пасля яго смерці ў Аўстрыі. Затым былі выдадзены наступныя. Напалеон Орда здабыў сабе новую, пасмяротную славу. Ні да яго, ні пасля ніводзін мастак не зрабіў тут такой тытанічнай працы. Спадчына Напалеона Орды не сабраная цалкам. Часам здаецца, што ім няма канца — выявам беларускіх гарадоў, мястэчак, замкаў, цэркваў ды маёнткаў... Ён зрабіў для Беларусі больш, чым гэта можна было сабе ўявіць.

1. Прылукі. Палац Чапскіх. Аловак, акварэль. 1876. *Нацыянальны музей. Кракаў.*

2. Сёмкава. Палац Хмараў. Аловак, акварэль. 1876. *Нацыянальны музей. Кракаў.*

3. Мінск-Літоўскі. Касцёл і забудовы каля Высокага рынка. Аловак, акварэль. 1864—1876. *Нацыянальны музей. Кракаў.*





1.





2.





3.

The MARCH issue of *Mastactva* magazine begins with the *Coordinates* rubric. The regular columns by Adam Globus, Dzmitry Padbiarezski, Liubow Gawryliuk, Natallia Garachaya, Tattsiana Mushynskaya and Zhana Lashkievich will provide you with guidelines for every kind of art (p.2).
Talking *Literally About the Visual*, Natallia Garachaya gives a concise and intelligible commentary of contemporary art notions and terminology (p.6).
Listened by Dzmitry Padbiarezski — p.7.
The Personality of the issue is the actress Yana Novikava. As a remarkable person, she answers ten unusual questions (p.8).
The next rubric is *Reviews, Critiques*. The most important and interesting events in the country's cultural field are discussed by Tattsiana Mushynskaya (students' choreoprojects The Wind of the Time in the Calendars in the RTBD and Everything is Rhythmical in the Universe at the Youth Variety Theatre, p.9); Natallia Ganul (Aliaksey Kisialiow's and Aliaksander Muzykantaw's project «Cello Sonatas» in the Great Hall of the Belarusian State Philharmonic, p.10); Viera Shelest (The Pretender after Alexander Pushkin at the Brest Regional Puppet Theatre, director Aliaxey Lialiawski, p.12); Zhana Lashkievich (Second-hand Time (A Farewell to the Epoch) after Sviatlana Alexievich at the Magiliow Regional Drama Theatre, p.14, and My Legionary, p.15); Sviatlana Prakopyeva (exhibition «Mater dei. The Iconography of One Love» at the National Art Museum, p.16); Barys Krepak (Uladzimir Stelmashonak's exhibition «The Chronicle of Time» at the National Art Museum, p.18); Safiya Sadowskaya (exhibition «Avantura/Adventure» from Andrey Pliasanaw's collection at the Centre for Contemporary Arts, p.19); Larysa Ramanava about two exhibitions of Ales Tsyrkunow, Vietka — Gomel; Liubow Gawryliuk about the new issue of Imbalance magazine (p.20); Palina Pitkievich about Ilona Kasabuka's exhibition «Dancing of the Wind» at the National Art Museum and Aliaksander Zabawchyk's exhibition «Fortuity» at the Zair Azgur Memorial Studio Museum; Sviatlana Strogina about Aksana Yewdakimenka's exhibition «Dialogue» at the Mastatstva Gallery (p.21).
Natallia Agafonava introduces the *Master Class* by Tattsiana Loginava, an outstanding Belarusian camera person, holder of a number of awards and prizewinner of numerous festivals (Tattsiana Loginava. A Woman with a Camera, p.22).
The March *M-Project* considers a topical subject — «Art and Gender». Iryna Salamatsina's substantial material (All You Wanted to Know about Feminism but were Afraid to Ask, p. 26) is more than just a review of the exhibition «Feminist (Art) Critique». Volha Barschova's article is about the historical return of the names of gifted women — opera composers (Women in Opera: Notes in the Margin of the Genre's History, p.28). Zhana Lashkievich brought together in one article the monologues of women — drama theatre leaders (p.32).
The first *Theme* of the March issue of Mastactva is the 3rd Open Forum of Experimental Plastic Theatres «PlaStforma». Discussing the merits and shortcomings of this year's international festival is Sviatlana Ulanowskaya (In the Beginning Was Movement, p.34). The second one is opera premieres in Russia. Aliaksander Matusievich talks about the contemporary productions of The Queen of Spades and Khovanshchina in Moscow (Tchaikovsky and Mussorgsky. New Interpretation, p.38). Maryna Gaikovich comments upon two impressive productions in Yekaterinburg and Novosibirsk (Gandhi and Tannhauser — a Close-up, p.40).
The *Cultural Layer* rubric prepared for the readers a nearly detective investigative article by Igar Awdzieyew for the 130th anniversary of the famous film director Yury Tarych (The Mystery of a Letter. Version, p.42).
The scholar of art Siargey Kharewski and the photographer Siargey Zhdanovich invite the reader to take part in the next *Walk about the Town*. In the March issue, the reader will see scenic Belarusian landscapes with the eyes of our renowned artist Napoleon Orda (The Weapons of Memory and Insurrection, p.46).
Traditionally, the publication is concluded with the introduction of a representative of the young generation of artists — *Generation NEXT*. Natallia Garachaya introduces Ala Savashevich (p. 48).

Ала **Савашэвіч**

Наталля Гарачая



Нарадзілася ў Століне. Скончыла Мінскае мастацкае вучылішча імя Глебава, навучалася скульптуры ў Акадэміі мастацтваў.

Савашэвіч пачынае сваю творчую кар'еру як скульптар-мінімаліст, але статус маладога майстра дазваляе бясшкодна для прафесіі эксперыментаваць з матэрыяламі і тэхнікамі. Сучаснасць не абмяжоўвае аўтараў і, акрамя класічных каменю, дрэва і металу, мастачка даволі ўдала выкарыстоўвае тканіну, пластык, гуму і ўсё, што падаецца ёй прывабным. Тэматычна Ала таксама не самаабмяжоўваецца, але праз усю яе творчасць праходзяць тэмы боскасці і рэлігійнасці.

Слова «рэлігія» (з латыні — religare) можа перакладацца як «звязваць, злучаць». Гэта раскрывае бясспрэчна прыгожы сэнс сакральнай часткі чалавечага жыцця. Ужо доўгі час я, як куратар і чалавек з абазначанай рэлігійнай пазіцыяй, мэтанакіравана праводжу паралелі між рэлігіяй і мастацтвам, ствараю ланцужкі параўнанняў, выбіраю паказнікі, што праяўляюць і абагульняюць жыццёвы пульс абедзвюх сацыяльна важных з'яў. За стагоддзі існавання і мастацтва, і рэлігія перажывалі стадыі як уздыму, найбольш магутнага ўплыву на светапогляд асобы, так і занядбанасці, ролі дадатковай функцыі. Сёння гэтыя структуры пачынаюць набываць рысы атракцыйнасці, змагацца за аўдыторыю, шукаць новыя спосабы ўздзеяння. І ведаеце што? Уся высокадухоўная матэрыя аднаго і другога накладаецца адна на адну як калька, супадае да дробязяў, што дазваляе счытваць механізмы і абвастраць вуглы, за якія ўсё больш і мацней чапляецца жыццё ў сваіх будзённых праяўленнях.

Той эстэтычны багаж, сабраны стагоддзямі супрацы мастацтва і рэлігіі, цяпер становіцца бясконцай крыніцай натхнення дызайнераў, мадэльераў і рэкламістаў. Дэвальваваныя сярэднявечныя вобразы распяцця, святых, мадонн і анёлаў перавандравалі на сукенкі, татуіроўкі ды кававыя сервізы. Форма крыжа ўспрымаецца не як прыналежнасць да хрысціянства, але толькі як ідэальная па структуры канструкцыя. Ружанец стаў упрыгожаннем да кактэйльнага строю. І няхай сукенку ад Дольчэ можа апрануць не кожная модніца, але сутыкнуцца з эстэтыкай недатыкальнай, узнёслай рэлігійнасці можа дазволіць сабе кожны.

Для маладога майстра выбудоўванне светаўспрымання ёсць справай падстававай. Ала Савашэвіч праходзіць гэты перыяд праз творчае прайграванне свету ў мастацкіх вобразах, якія арганічна звязаны з вышэйшымі каштоўнасцямі, створанымі чалавецтвам. Як мастацтва, так і рэлігія спрыяюць духоўнаму раскрыццю асобы і развіццю яе творчага патэнцыялу; валодаюць унікальнай здольнасцю ўбіраць усё лепшае са здабыткаў матэрыяльнай культуры. Паміж гэтымі найважнейшымі сферамі існуе таксама генетычная сувязь. У любым сапраўдным творы, незалежна ад часу яго ўзнікнення і ад таго, у сістэме якой нацыянальнай культуры ён знаходзіцца, выяўляецца светасузіранне чалавека, і ядро яго — духоўнасць.

Пазбаўленая ўсялякай дэкаратыўнасці ў працах, скіраваная толькі на сэнсавыя пласты, Ала Савашэвіч даследуе сувязь чалавека з арганічным светам — нараджэнне, развіццё, распад і смерць — у процівагу свету тэхнічнаму, свету сучаснай цывілізацыі. Аддзяляе веру ад сімвалаў, робіць яе нутром, самой праявай знакаў, распранае да сутнасці і адкрывае нам існасць акта веры і пакланення. Хрыстос Алы Савашэвіч страчвае прыкметы цялеснасці і відавочна застаецца адно згусткам, матэрыяй, матэрыялам. Але, згубіўшы чалавечую форму, ён робіцца ўласна ўяўленнем пра боскасць, яго ядром і сэнсам. Выява не мае лішніх дэталей ды не пазбаўляе нас упэўненасці ў тым, што нават самыя заблытаныя і цьмяныя малітвы будуць пачутыя. Трансфармаваная ў адпаведнасці з патрэбамі, выява Бога праяўляе вобраз людзей, хворых на маўчанне і апатыю, — за іх гаворыць барвовы Хрыстос, распяты, самаадданы і жывы.



Ала Савашэвіч. Без назвы. Пластык. 2014.

Першая сцэнічная версія рамана Альгерда Бахарэвіча «Шабаны» — гісторыя жанчыны, мужчыны і вяртання на радзіму. Кампазіцыя, сцэнаграфія і касцюмы, рэжысура Алены Ганум.

«Шабаны»
паводле Альгерда Бахарэвіча.
Сцэна са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.

Аформіць падпіску на «Мастацтва» можна на сайце belpost.by (раздзел «Інтэрнэт-плацяжы»).



ISSN 0208-2551
9 770208 255007 03015 >

ІНДЭКС 74958. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.